tesmeralsekdiz 01

toplumsal araştırmalar ve sanat kolektifi

sokak sanatı

gilles deleuze ve sinema teorisi

algıyayın

algıyayın 30
sanat 2
genel yayın koordinatörü: mazlum pir hak
derleyen: emre koyuncu

tesmeralsekdiz

toplumsal araştırmalar ve sanat kolektifi

yılda 2 kez yayımlanır.
yıl: 1 no: 1 bahar 2007

editörler: eren barış, emre koyuncu
grafik tasarım-dizgi: gökçe gerekli
redaksiyon: emre koyuncu, eren barış
katkıda bulunanlar: rafet arslan, gökçe gerekli,
umut şah, ilkay ufuk sümer, donato totaro,
mahmut mutman, bilge demirtaş,
ayşen sezer, cemal akyüz, gilles deleuze,
can gündüz, ali rıza taşkale, ulus baker,
şervan adar avşar, yasemin şenyurt, resul gırrasor,
ayça akcan, serhat köksal, altuğ akın, coşkun sami,
kinky imam, ahmet kara, tuncay süsem, şinasi güneş,
uygar asan, erdal bozan, genco gulan, ülkü güney,
özgür mehmet kütküt'e teşekkür ederiz.
kapak görseli: emre koyuncu, kıl (2006).

1. basım: mayıs 2007 (1000 adet basılmıştır)
ısbn: 978-9944-68-024-0
baskı: öztepe matbaa
adres: k.karabekir cad. özerhan 31/107 ankara
0312 3411208

© algıyayın

adres : bayındır-1 sk. 15 / 14 kızılay / ankara
tel (0 312) 431 49 29 & **fax** : (0 312) 431 51 56
www.algiyayincilik.com & kitap@algiyayincilik.com
www.tesmeralsekdiz.org & tesmeralsekdiz@gmail.com

İçindekiler

Dosya: Sokak Sanatı

Sokak Nereye Düşer?/ Rafet Arslan ..07
Sokağın Sanatı İçin Yoldan Çıkmış Manifesto/ Perşembe ..10
Grafiti Sözlüğü/ Cemal Akyüz ..12

Havale Geçirme Deneyimleri
Turbo ..14
Burak Delier ..17
Fatih Balcı ..22
Erman Akçay ..25
EXTRAMÜCADELE ..29
SLAG (Sürrealist Londra Eylem Grubu) ..31
Cins ..35
Ayşe Özkan ..39
Halil Vurucuoğlu ..42
Serhat Köksal ..44
Cobi ..56
Onur Akyıl ..60
Zagreb Grafiti/ Cemal Akyüz ..62
Çıkartma Şehri Stockholm/ Cemal Akyüz ..65
Sokaklar geçiyorum... Lizbon/ Cemal Akyüz ..67
Banksy ya da sokağın ruhu!/ Rafet Arslan ..69
Sokak Sanatı Terennümleri/ Emre Koyuncu ..72
Y'oluş'larda Sokak Sanatı/ Eren Barış ..75

Dosya: Gilles Deleuze ve Sinema Teorisi

Gilles Deleuze'ün Bergsoncu Film Projesi
Sinema 1: Hareket-İmaj/ Donato Totaro ..78
Sinema 2: Zaman- İmaj/ Donato Totaro ..88

Deleuzecü Film Analizi : *The Skin of the Film* / Donato Totaro ..96
Sinema Kuramına Neden Gerek Var?/ Gilles Deleuze ..109

Girizgâh

tesmeralsekdiz bir buçuk yıl önce, genel tartışması video sanatı etrafında şekillenen bir bülten olarak, İzmir, Ankara ve İstanbul'da dolaşıma girmişti. Daha sonra ulaşılabilirlik açısından ve de web olanaklarından yararlanmak amacıyla kısa bir süre önce taşındığı www.tesmeralsekdiz.org'dan yayına devam etti. Tartışmaların, yazıların, konuşmaların ve sıkıntıların başka bir platforma taşınması gerekliliği doğdu. Algı yayınevi bu kitap-dergi fikrine sıcak yaklaşınca, biz de bir ifade alanı gerekliliği hissiyatıyla harekete geçip ilk sayımızın helecanlı koşuşturmasına başladık.

Bu sayıda Rafet Arslan, Sokak Sanatı dosyasını hazırladı. Farklı yol ve deneyimlerden, bazen merkezden bazen çevreden, soruşturmalar üzerinden gündelik ve güncel olana ilişkin önemli derinlikler yakalamaya çalıştı. Mülakatlar ve sokak deneyimleriyle birlikte sokağın mekansallığını sorgulayan ve bu sorgulama üzerinden sanatsallığa ilişkin sorular açmasını umduğumuz sokak sanatı dosyasını takip edebilirsiniz.

Kanada'dan Donato Totaro'nun sıcak yaklaşımı ve desteğiyle Deleuze'ün sinema teorisine ilişkin üç yazısının çevirisini yayımlıyoruz. Ayrıca konuyla bağlantılı olarak böyle bir dosya hazırlamamızın mahiyetini de açıklaması babında Deleuze'ün Cinema 2 kitabından bir bölümün çevirisini de ekledik. Yine bu metinlerin, sinemasal ve felsefi ayrımının belirlenemezliğinde, sinemayı genel birtakım teorilerin yeni bir uygulama alanı olarak 'oku'yan teorilere bel bağlamaksızın, sinemaya, sanatsal olana ve Deleuzecü düşünceye dair kadrajlarası notlar yakalamaya yardımcı olacağını umuyoruz.

Katkıda bulunan tüm dostlarımıza çok teşekkür ediyoruz; onlar olmasa, kitap daha az özenle hazırlanabilir, daha çok eksik içerirdi.

Emre Koyuncu - Eren Barış

tesmeralsekdiz
toplumsal araştırmalar ve sanat kolektifi

DOSYA:
SOKAK SANATI

RAFET ARSLAN

Sokak Nereye Düşer?
Rafet Arslan

Ati'ye...

Tek, yekpare, donuk bir sokak yok... Sokak sonuçta farklı güçlerin politik, kültürel, ticari, cemaatsel vb. işgal etme, ele geçirme uğraşında olduğu bir jungle. Hayat denilen kurgunun gerçek ile sınadığı bir alan, düğümlerin çözüldüğü bir saflaşma mekânıdır. Sürekli tekrarladığımız gerçek: Herkes hayatı okuduğu yerden sokağa bakar. Sokak kimseye hazır tezler, çözümler, formüller sunmaz. Tüm canlılığı, karmaşıklığı, iç içe geçmişliği ile başka mecraların olduğu gibi sanatın da bir duruş olarak kendini göstereceği bir alandır. Bu yüzden burjuva kültür yorumcusunun sokağa dair okumaları hep, Afrika'ya safariye gitmiş kent soylunun bakışlarını anımsatır. Bu bakış açısınca bir grafiti bile; bir tinerci çocuk, bir travesti ya da bir şarapçı gibi ürkünç ya da iğrenç olabilir.

Sokak Sanatı'na karşı, Sokağın Sanatı!

Küresel olarak "street art" olarak adlandırılan ve Wooster kolektif üzerinden canlı örnekleri gün ışığına çıkan kavramı yaklaşık üç yıl önce 'sokağın sanatı' olarak dilimize çevirmiştim. Birçok metnimize giren ve Şubat 2005'te 'sokağın sanatı için yoldan çıkmış manifesto' ile bir anlamda hayatta yankılarına rastlanan bu bakışı, ülkemizde kullanılmaya başlanan sokak sanatı kavramından ayırmak gerekiyor. Bugün Wooster'ın kapsadığı üretim, grafiti, stencil, afiş, sticker, wheatepaste, heykel, yerleştirme ve video gibi sokakta üretilen sanatsal üretimlerle sınırlıdır. Oysa sokağın sanatı perspektifi, bahsedilen bu üretimler yanında müzikten sokak tiyatrosuna, sokak edebiyatından fanzinlere geniş bir faaliyet alanını kapsar. Kendini sanat üretimine adamaz, sürekli aktivist bir tavra vurgu yapar. Hayat ile bağı olmayan bir sanatın elitist entelektüel, egosal bir çaba olarak kalacağının bilinciyle...

Bu yaklaşımımızı hazırladığımız dosyaya da yansıtma uğraşında olduk. Çok sesli, katılıma açık, sokağın tüm renklerini sizlere ulaştırmaya çalıştık. Ülkemiz grafiti hareketinin duayeni Turbo, yazıcılar ile sokak sanatı arasındaki ayrımın altını çizdi. Serhat Köksal, 2/5BZ projesinin tüm canlılığını çok samimice özetledi. Bostancı Underground'dan Erman sokak sanatının sırlarından birini açıkladı: Ucuz malzeme ile eğlenceli işler üretebilme... Genç şair Onur Akyıl sokağın sanatını 'sınanabileceğine inanılan her şeyin, sınanamaz oluşuna dair bir şenlik' alanı olarak nitelendirdi. İstanbullu sokak sanatçısı Cins, her zamanki açık sözlülüğü ile yaptığı işin içsel, ruhsal çıkışını belirtirken, bilmeden Sürrealist Londra Eylem Grubu'nun sokak sanatı ile sürrealizmin özündeki otomatizm arasında kurduğu bağlantının canlı bir

örneği oluyordu. İzmirli Halil Vurucuoğlu ise, aldığı sanat eğitimi ile uyguladığı sokak sanatı yöntemleri arasında Çin Seddi olmadığını, aksine aynı sürecin farklı ifade biçimleri olduğunu ortaya koyuyor. Ankara sokak sanatının yaratıcı ismi Çobi, kolektif üretim ve tavrını açıkça bizlerle paylaştı. Fatih Balcı gerek bir akademisyen gerekse de sokakla bağı olan bir sanatçı olarak konuyu ele aldı. Güncel sanat platformunun son yıllarda en radikal işlerini üreten isimlerinden Burak Delier kurumsallaşmış sanat cephesine, sanatın fetişleştirilmesine, sokak üzerinden geleceğe yönelik öneriler de sunarak önemli eleştiriler getirdi. Sürrealist Londra Eylem Grubu da, Burak ile benzer bir noktadan yola çıkıp sanat kavramının fetişleştirilmesine savaş açıp aktivist ruha çağrı yapıyor. Ayşe Özkan ise, Türkiye'de yaşayan, üreten bir sürrealist olarak bakışını ortaya koyuyor. Bu soruşturmalara ek olarak dostumuz Cemal Akyüz'ün sokak sanatı kısa sözlüğü, dosyamızda da tartışılan sokağın sanatı için yoldan çıkmış manifesto ve ilk kez gün ışığına çıkacak birçok özgün sokak üretimi dosyamız aracılığı ile sizlerle buluşacak. Tanınan ve sevilen uluslararası sanat sabotajcısı Banksy'nin pratiği; Exociti, Radikalart gibi sokakta 'legal' sanat pratikleri, popüler kültürün son yıllarda sokak sanatına ilgisi de soruşturmamızda öne çıkan başlıklardan. Tesmeralsekdiz'den Emre Koyuncu ve Eren Barış süpriz birer yazıyla soru işaretleri bırakmayı yeğlediler. EXTRAMÜCADELE de sokaktan beslenen minör müdahalelerini bizlere pasladı.

Bir Özgürleşme Alanı Olarak Sokak

Kültürel hegemonya çoktandır tarihi tersinden okuyanların elinde. Kalıplaşmış yollar, bir birinin tekrarına dönüşmüş pratikler, sansürün yanında oto-sansür, durmadan akan hayat ile gitgide açılan devasa bir uçurum. Bu kültürel iklimde sokakta ya da sokağa yakın, sokağın soluğuyla üreten yaratıcıları bir araya getiren, canlı bir dosya oluşturmaya çalıştık. Tarihi düzünden okuyan ve bugüne dair Gerçek'in diliyle konuşabilecek, *yamuk bakma*sını bilecek bir bilincin gelişimine katkı çabasıyla. Bu yüzden, bu soruşturmada sokak ile sanat, sanat ile hayata dair birçok kombinasyon bulacaksınız. Çatışmaları, karşıtlıkları, merkez-kaç'ları hesaba katan ve buradan farklı seslerin armonisine ulaşmaya, bütün olmaya çalışmadan, farklılıkları bir birine eklemleyerek ilerleyen bir *arzu politikası* ile karşılaşacaksınız. Akademi ile sokak, duvar ile düş, müze ile sprey boya, edebiyat ile sokak, gerçek ile gerçeküstü, fanzin ile sokak tiyatrosu en dağınık örgütlenme formuyla yan yana. Mutlaka eksiklikler, çağrımızın yanıtsız kaldığı durumlar ya da ulaşamadığımız dostlar oldu...

Donuk, durağan, yapılmış olması için yapılan bir işlik oluşturmak istemedik. Bu yüzden mezarlarından kalkmış, gündelik hayatı taciz eden zombilerden kurulu bir harlem takımı ile karşınıza geldik, *hayaletler*in hep geri döneceğine ve gündelik hayatımıza damga vuracak, tuhaf izler bırakabileceğine inanarak. Bu hiper-text'in ya da interaktif dosyanın kendisi bir güncel sanat faaliyeti, hayata dair bir aktivist

çaba olarak tasarlandı. Fotoğrafından, kolajına, söyleşisinden metnine bugüne ve yarına dair sokaktan, muhalefetten, mutant formlardan yola çıkan, yolları yıkan bir bakış ile biçimlendirildi. Aksak ritimli bir sokak korosu ya da Ece Ayhan'ın diliyle bir çeşit Dinar Bandosu... Yani hem bayrak hem de davul...

"Ve sözcükler tıka basa dolu olduğundan, daha fazla hayat!"

A. Breton

not::baskımızın siyah-beyaz olmasından dolayı, rengarenk birçok çalışmaya haksızlık etmemek adına bu baskıda oldukça az görsele yer veriyoruz. diğer görseller ve linklere <www.tesmeralsekdiz.org>dan ulaşılabilir.

Sokağın Sanatı İçin Yoldan Çıkmış MANİFESTO!

Yıl 2006... Gezegen dünya... Coğrafya Türkiye... Çağdaş sanat hiper-marketine hoş geldiniz. Büyük holdinglerin sponsorluğunda sanat adına üretilen yüzlerce çöp, en ışıltılı ambalajlar da tüketicinin önüne-beğenisine sunuluyor...

-Hey sen, oradaki bunları söylemek için, önce bana formasyonunu söyle....

Şuralarda bir yerde 'kapat' tuşu olmalı...

Gerçek, boğucu hüzne ne oldu? Yoldan çıkmış öfkeye? Kötümserliğe ne oldu? Ya da umutsuzluğun doğurduğu inatçılığa? Sadece boşluğa koparılacak tek bir haykırışa ne oldu? Kelebek kanadında gizli, saf güzelliğe? Tek bir gülücükte baştan çıkartan tutkuya ne oldu? Peki ya yağmur altında dans ettiren deliliğe? Bulut gibi temiz ruhlara ne oldu? Her duyduğumuzda bizi titreten yegâne özgürlük sözcüğüne? Ne oldu?

-Hey sen, oradaki bütün bunları sormak için yeterli bilgin, tecrüben var mı, kaç dil biliyorsun sen?

Bir –stop- tuşu olmalı; olmak zorunda...

Kulisler, pazarlıklar; mutlaka çok-uluslu sponsor gerek... Satışlar, açık arttırmalar; bize Pazar gerek... Suni duyarlılıklar, yalan mesajlar; medyada bolca yer tutmak gerek... Ne şiş yansın ne kebap; kavramsal takılmalı, post-modern olmalı, olmadı pre-modern olmak gerek...

Yaşadığımız yıkım dünyasında, sanat pazarda mal, sanatçı ise, bir hokkabaza dönüştürülmek isteniyor. Bu filmde oynamaya, izlemeye devam mı edeceğiz?
Stop- tuşu hâlâ yerinde duruyor...

-Hey sen, konuşmak için kimden izin aldın ha, susturun şu alaylıyı...

Şimdi boş sokakları işgal etmiş hayaletlerin kulağımıza fısıldadıkları, kehanet surelerini tekrarlıyoruz...

Önyargılarımızla, gecikmiş pişmanlıklarımızla, iktidar savaşlarımızla, kasılmaktan gerili gururumuzla, korkunç unutkanlıklarımızla, kül yutmaz şüpheciliğimizle,

kaderci boyun eğişlerimizle, ego krizlerimizle, hayatı cehennem eden hatalarımızla, sahte sevgilerimizle, boş umutlarımızla, alçalmış ruhsuzluğumuzla mı yaşayacağız? Daha ne kadar satacağız, satılacağız?

-Hey sen, yeter, susturun şunu. Düpedüz deli sözleri bu...

Stop düğmesi önümüzde, elimizin altında... Basıyorum, bu trajikomik sahne, ekranla kararıyor... Sessizlik, kutsal sessizlik...

Şimdi, loş ara sokakların, sek sek oynayan çocukların, terk edilmiş otobüs duraklarının, yollarda sayıklayan meczupların, kaosun doğurduğu devasa caddelerin, sarhoş naralarının, bulvarların gizlediği parkların, seyyar satıcı çığlıklarının, metro çukurlarının, çıkmaz sokakların, kedilerin ve köpeklerin, kaldırım taşlarının olanca gürültüsünü sesimizle birleştiriyoruz... Akademinin, şöhretin, paranın, imajın değil; sokağın sanatı için gürültü çıkartıyoruz. Cadde sergileri, sokak şarkıcılığı, grafiti, sokak tiyatrosu, duvar magazini, sokak şairliği, fanzinler, karnaval düzensizliğinde nümayişler, kolektif, sat-sanat ve eylem...

Biz, kopacak tinsel kıyametin rüzgârıyla gelen mutantlarız. Ve bu saçma dünyadan öcümüzü şiirlerimizle, kolajlarımızla, duvar yazılarımızla, cut-up'la, şarkılarımızla, öykülerimizle, tablolarımızla, sokak tiyatromuzla alacağız.

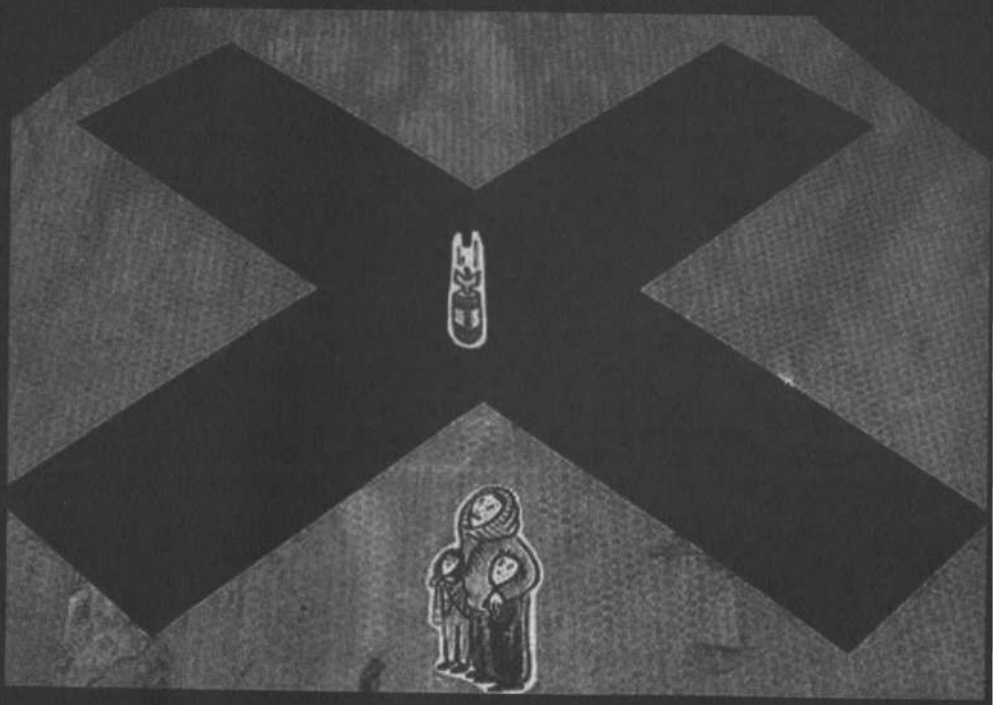
Artık yeni bir sahne ya da ekran istemiyoruz. Yeni dalga, deliliğin bizi özgürleştirdiği yerde; sokaklarda başlıyor. Ve bunun için sadece ruhlarımıza sığınıyoruz, aksak sokak ritmiyle...

Perşembe/ 01.02.2006

Grafiti Sözlüğü

Cemal Akyüz

street art (ing.): sokak sanatı.
stencil: tahta ya da mukavva gibi sert bir satıhtan şablonu alınan resmin sprey boya püskürtülmesi ile çarçabuk duvara aktarılması suretiyle yapılan duvar baskısı.
back to back (ing.): duvarın tamamını grafitiyle kaplamak.
bite (ing.): başka bir yazarın tarzını taklit etmek.
bomb (ing.): bolca grafitiyle süslemek.
bombing (ing.): grafitiye çıkmak.
bubble letters (ing.): eski moda olarak nitelendirilen, yapımı kolay yuvarlak, balon harfler.
piece (ing.): masterpiece (başyapıtın) kısaltması, en az 3 renk kullanılarak yapılan kompleks ve çok güzel grafiti.
sticker (ing.): etiket; etiketler bilgisayar çıktısı, şeffaf ya da boş olabilir, genelde yazarın adını taşır, az renk ve az karakter ihtiva eder, etiketçiler grafiti yazarları tarafından grafitiye çıkmaya korkanlar tarafından yapılan bir aktivite olarak değerlendirilirler.
tag (ing.): temel grafiti formatı, yazarın marker kalem ya da sprey boyayla imzasını atması.
throw up (ing.): bir ya da iki renkle yapılan, genellikle bubble letters (balon harfler) ya da tag'dan (imzalar) oluşan yapımı hızlı ve kolay grafiti.
toy (ing.): oyuncak; tecrübesiz ya da yeteneksiz yazar.
writer (ing.): grafiti yazarı.
cultura de rua (Br.): sokak sanatı.
pichação: duvar yazıları.
grafiteiro (Br.): grafiti yazarı.
pichadero (Br.): grafiti yazarı.
Rolê (Br. Portekizce): pazar günleri grafiti yapmak için sokağa çıkmak.
Dünyanın en çirkin şehirlerinden biri olan Saõ Paulo'da inner-city blues'la mücadelenin en etkili yolu tüm şehri sprey boyalarla, 7 santimlik rulo fırçalar ve lateks boyalarla boyamak, polisin önce ateş edip sonra soru sorduğu Saõ Paulo'da grafiti boş vakitleri geçirmek için yapılabilecek en tehlikesiz sporlardan biri değil hallyle.
piche (Br. Portekizce): katran.
pichâcaõ (Br. Portekizce): katranla boyamaktan çıkan bu terim Brezilyalı bir grafiti tarzı.
grafiti aficionada (Br. Portekizce): grafiti hayranı.
antropofagia (Br. Portekizce): yamyamlık, Brezilya'da ilk grafiti yazarları sembolik olarak yamyamlara benzetildikleri için grafiti yazarlığı da yamyamlıkla özdeşleştirilmiş.
grafite (Br.): duvar resmi (mural) büyüklüğünde kompleks grafiti.
garpixo (Br.): grafiti ve pichacão karışımı teknik.
27 Mart – *Brezilya'da Ulusal Grafiti Günü*. Brezilya'nın ilk grafiticisi Etiyopya doğumlu Alex Vallauri'nin doğum günü olan 27 Mart ölümünden sonra Ulusal Grafiti Günü ilan edilmiştir.
pochoir (Fr.): stencil yöntemiyle grafiti.



Sokak Sanatı
Havale Geçirme Deneyimleri

TURBO

Rafet Arslan: Sevgili Tunç Türkiye'de grafiti sanatının ilk uygulayıcılarındansın.. Peki sende bu tutku nereden çıktı, nasıl başladı?

TURBO: Ben 1971 doğumluyum. 1980'lerde başlayan Break Dance fırtınasıña ben de kapılmıştım. O dönemlerde CD filan yok. Gidip Break Dance müziklerinin plaklarını alıyorduk dükkânlardan ya da kasete çektiriyorduk. Ben de kendimi bildiğimden beri resim yaparım. Plak kapaklarında grafitileri görüyordum. Çok hoşuma gidiyordu. Sonra 1984 olması lazım. Videocudan "Beat Street" diye bir film kiralamıştım. O filmi gördükten sonra grafitinin ne olduğunu daha iyi anladım ve bugüne geldim.

R.A.: Bağlı bulunduğun S2K grubunu tanıtır mısın?

TURBO: S2K Türkiye'nin ciddi anlamda ilk Grafiti grubudur. Bakırköy'den Rez ve Jemy tarafından kurulmuştur. İlk başlarda grubun adı ZBP - Zombie Boys Posse idi. Ama sonraki "P" harfi yüzünden yaptığımız tag'ler filan ZB "Partisi" gibi anlamlara çekilip politik bir örgüt gibi görünüyordu. Biz de öyle bir isim bulalım ki bunu politik bir örgüt gibi algılamasınlar diye düşündük. İsmin içine sayı koymak fikri geldi aklımıza ve "Shot To Kill" ismini bulduk. ve "TO"yu sayı ile yani "2" ile yazdık. Grubun kuruluşu 95-96'ya dayanır. Grupta Türkiye dışında zamanla Almanya ve İsviçre'den de üyeler oldu. Bazıları yakalandı, bazıları bıraktı. Şu anda sadece Türkiye'de ve Almanya'da üyelerimiz var.

R.A.: Grafiti yanında ülkemizdeki rap müziğin de öncülerindensin. Son yıllarda hip-hop akımının ülkemizdeki gelişi ile grafiti üretimi arasında bağlantılar kurabilir miyiz?

TURBO: Rap artık eskisi gibi değil. Eskiden tepki müziği olarak görülebilirdi ama, şu anda tüm dünyada etkisi olan "Battle Rap" dediğimiz yöne daha yakın. Aralara kısa mesajlar konulsa da parçaların tümünde bir battle havası var. Grafitinin Türkiye'de popüler olması tabii ki 1995'te Cartel'in buraya Rap'i getirmesi ile başladı. Gidişatında ise, başka sorunlar çıkmaya başladı. Türkiye'de durum dünyaya göre farklı. Dünyada Rap sanatçıları için grafiticiler birçok iş yapar. Bunlar; logolardan plak kapaklarına, poster afişlerinden, cd kapaklarına kadar birçok tasarımlardır. Ama maalesef ülkemizde çok az MC bizlerden bu tarz tasarımlar yapmamızı istiyor. Ama artık Türkçe Rap ile Grafitinin arasındaki bağ gittikçe azalıyor. Çünkü bazı grafitici ve street art'çılar Rap dinlemiyor. Başka müziklerden besleniyor.

R.A.: Eski okul grafiti ile ülkemizde son yıllarda tırmanışa geçen sokak sanatı arasında sence ne gibi kesişimler ve ayrılıklar var?

TURBO: Dünyada tanınmış street art sanatçılarına baktığınızda hepsinin eskiden grafitici olduğunu görürsünüz. Zaten street art'ın günümüzde ortaya çıkması ve bu kadar yayılmasının sebebi bu. Ama ülkemizde şu anda grafiti geçmişi olmayan sadece günümüzdeki popülerliği yüzünden street art yapmaya başlamış insanlar var. İkisi de aslında illegal yapılır. Grafiti daha çok isim yazıp kaligrafik değerler taşısa da, street art daha çok mesaj kaygısı güder. Bu ikisi kesişen noktalardır bence.

R.A.: 9. İstanbul bienalinde WYNE - "S2K", ARİ ALPERT ve #flypropaganda# ile birlikte Luca Frei'nin mekan yerleştirmesi projesinde yer aldın... Uzun yıllar sokakta illegal iş üretmiş biri olarak, bu nasıl bir duyguydu?

TURBO: Değişikti aslında. Konu olarak misafirlikti. Ben o konu ile çalışmalar yaptım. Grup arkadaşlarım Wyne ve Tab konuya bağlı kalmadılar ve kendi çalışmalarını yaptılar. Bienal'den sonra sergi teklifleri aldım. İleride bunları değerlendirmek istiyorum. Biraz sanat platformuna yaklaşmış oldum gibi geldi. Değişik bir tecrübe oldu benim için.

R.A.: Exociti örneğindeki gibi son dönemde güncel sanat aleminde öne çıkan insanların grafiti ve sokak sanatı üretimleri ile gerçekten sokaktan gelen insanların üretimlerini yan yana düşünmek mümkün mü?

TURBO: Street Art'a moda gözü ile bakıp bu dönemde özenerek sokaklara bir şeyler yapan sanatçıları tasvip etmiyorum. Grafiti ve Street Art sadece Cihangir'e yapılmaz. Gerçek street art'çı çıkıp tüm şehri gezer. Biz writer'lar bunu yapıyoruz. Bu tarz moda gibi yapanlar 1-2 seneye kadar kaybolacaklar bence. Street Art'ı gerçek yapan insanlar zaten belli oluyor ve daha da çok yayılacaklar.

R.A.: Popüler kültürün son dönemde grafiti ve sokak sanatına yoğunlaşan ilgisi, radikal bir üretim alanının evcilleşmesi ya da içinin boşaltılması riskini sence taşıyor mu ve bu nokta da Banksy'nin alternatif duruşu hakkında neler düşünüyorsun?

TURBO: Dönem olarak birçok underground akım ya da kültür popüler olup moda hâline gelir. Gerçek uygulayıcıların dışındaki bazı şirketler ve insanlar bundan kazanç sağlarlar. Ama yukarıda da dediğim gibi gerçekten bu işi gönüllerinden hissederek yapan, kendileri için bir tutku haline gelmiş insanlar devam ederler. İşte bu insanlar benim için önemli insanlardır, saygı duyulacak insanlardır. BANKSY ise, politik mesajlarını güldürerek veren bir ekip ya da sanatçı. Bence şu anda alternatif duruşu dışında sergilerde sattığı tablolar ve çıkardığı, sattığı kitaplarına bakıp bir daha düşünmek gerek.

Burak Deller

Rafet Arslan: Sokak sanatı denilince senin zihninde uyananlar nedir?

Burak Deller: Modernizmin özerk sanat fikrini düşündüğümüzde, "Sokak"la "Sanat" birbirini ittiren iki alan. "S"anat, sokağı dışlayarak/olumsuzlayarak kendini kurabilen tepkisel bir iktidar alanı olarak varoluyor. Modern özerk "S"anat, kendi kendine bakan, hep kendine dönen, zamanın yıpratıcılığına karşı bağışıklık kazanmış olduğuna inanan özel bir disiplin olarak kendini kuruyor; bu anlamda da oldukça narsist bir bakışı var. Kant'ın, Schiller'in, Greenberg'in, Adorno'nun birbirlerinden oldukça farklı sanatları savunuyor olsalar da kendi kendiyle konuşan, saf estetik bir disiplin olarak sanatı ayrıcalıklı bir konuma koyduklarını söyleyebiliriz. İşte böyle bir sanat anlayışı, yaşayan fanilikleri ötekileştirir, marjinalleştirir ve ancak ayrıcalıklı penceresinden sokağa bakar, sokağın (hayatın) içinde olmadığını varsayar; biraz da sokaktan korkarak orada olmamanın eleştirelliğin yegâne koşulu olduğunu savlar. Bugün için böyle bir sanat fikri inandırıcılıktan oldukça uzak.

Fakat, şunu da belirtmeden geçmeyelim; sanatı hayatın içinde eritmek isteyen, sanatın sözde özerkliğini yok etmek isteyen avangard tavırlar başarısız olmuşlardır; her seferinde "S"anat canavarı tarafından ehlileştirilip, asimile edilmişlerdir. Hatta bunun üzerine sanat uzmanları "Sanatın alanı genişliyor" diyerekten muvaffakiyet naraları atmışlardır. Bundan çok şey öğrenebiliriz ve öğrenmeliyiz de. Şunu açıkça söyleyelim: "Sanat virüsü" diğer alanlara (siyaset, sosyoloji, kişilerarası ilişkiler, güncel meseleler, gündelik hayat, sokak vs.) sirayet ettiğinde iki önemli eğilim ortaya çıkar: 1) "Sanat" virüsünün bu alanları sömürgeleştirmesi ve bu alanlardaki birikimi sanata döndürmesi ve onları işlevsizleştirmesi, sanatın "sokağı" bastırması, sokağın, siyasetin estetize edilmesi; yani açılım olasılığının engellenmesi. 2) "S"anatın içindeki sanatsılığın yok olmaya evrilerek, "S"anatın açılması, kendi kabuğundan sıyrılarak bir etki yapması, bir "oluş"a girmesi, sokağın sanata, sanatın sokağa sirayet etmesi, yaşamaya başlaması, bir işlev kazanması. Sokak handiyse, hayata dair canlı olanın, tamamlanmamış, gündelik, geçici olanın, faniliğin, şimdi ve burada olanın hem metaforu hem de bizzat kendisidir.

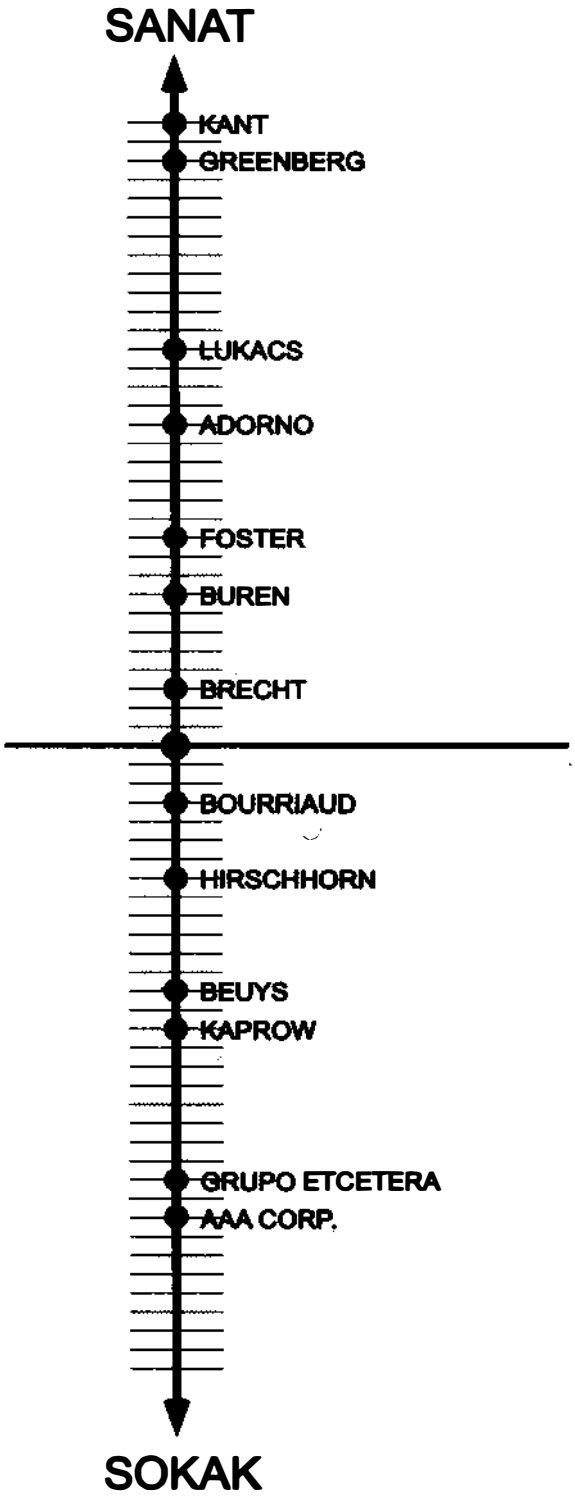
Bu anlamda işin nerede yapıldığı merkezi bir öneme sahip, eğer aynada dönüp dönüp kendimize bakmaktan tiksiniyorsak, sanat disiplini içinde yapılan "büyük" devrimlerin, kırılmaların dışarıda hiçbir etkisi, önemi, değeri olmadığını, olamayacağının farkındaysak, ötekiyle karşılaşmanın önemli bir yaşamsal deneyim olduğuna inanıyorsak galeriyi, sergi salonunu açmamız gerektiğini de kabul etmemiz gerekir. Sanata ayrılmış özel mekan olarak galeri, sergi salonu kırmamız gereken kabuklardan sadece biridir. Galeri sözde zamansız, sözde ütopik bir alandır; hep kendine ve sanat tarihine gönderme yapar ve böylece sözde tecrit edilmiş (özerk) ve narsistik bir "sanat eserleri" tarihinin yazılmasına zemin sağlar. Galeri aynı zamanda bir ticarethanedir, dükkandır. Galeriye gelen izleyici oldukça homojen bir

topluluk oluşturur yüksek düzeyde eğitimli olduğunu sanan bir topluluktur, anlamaya değil yargılamaya gelir-sanat eleştirmeni gibi-. Galeri profesyonelize edilmiş bir mekandır. Sokakta devletin polisi olduğu gibi, galeride de sanatın polisleri (eleştirmen, küratör, profesyonel sanat sevicisi, kurum müdürü vs. kisveleri altında) olur. Fakat, ne galeride yapılan iş sırf galeride yapıldığı için anlamsızdır ne de sokakta yapılan iş sırf sokakta yapıldığı için anlamlıdır. Bir sokak romantizmine sapmak meseleyi bütün veçheleriyle görmemizi engeller. Sokağın kendine has özellikleri vardır ve bunlar galeriye göre, arzu edilen etkiyi yapmaya zemin hazırlayabilecek özelliklerdir. Sokak heterojendir, orada bir sahneleme söz konusu değildir, insanlar yargılamazlar, fikirleri, tavırları dolaysız ve hesapsızdır. Sokakta sanat adına kazanılacak ya da kaybedilecek hiçbir şey yoktur. Sokağı sömürgeleştirmek "S"anat için oldukça zor, hatta imkansızdır, o yüzden"sokaktan beslenen sanatçı" hep gerisin geriye, kös kös galeriye, sergi salonuna döner. Oysa, mesele sokaktan gelenin sokağa dönmesi, kendine orada bir alan açmasıdır. Sokakta yapılan iş belirli bir özne tarafından, belirli bir topluluğa yönelmemelidir. Sokağın heterojen ve akışkan doğası sayesinde, belirli bir topluluğa yönelemeyeceği açıktır; belirli bir özne tarafından (sanatçı) ya da bir kurum tarafından yapıldığı bilgisi önceden verilirse yine "S"anat tuzağına düşülür: "Aaa Bienal'miş, Yaya sergisiymiş, sanatmış" vs. denir. Çünkü, iş ancak belirsiz bir özne tarafından yapılırsa, sokaktaki heterojen toplulukla yatay bir temas alanı kurulabilir ve ancak böyle bir alanda eleştirinin, muhalefetin, söz söylemenin, tavır almanın bir anlamı olur. Güçler, karşı güçler, ara güçler türer, söz sözü açar ve bu böyle gider... Tam bu noktada ben kendi adıma işin sorumluluğunun da alınması gerektiğini ama, ancak belli bir süreçten sonra failin kendini açıklaması gerektiğine inanıyorum.

Asıl amaç bir "sokak sanat"ı üretmek değil, sanatın kurallarını, değişmez öğelerini (özne-yapıt-izleyici-mekan) ve kurumunu kırarak başka dünyalara alan açmak ve sanatı, siyaseti, felsefeyi galerilere, sergilere, üniversitelere, belli bir elit zümre içine kapatmadan, onları bir direniş odağı, hem karşı hem de olumlayıcı bir güç olarak tavizsiz bir biçimde hayatın içine sokmaktır. Sokak kirişleri olmayan bir mekan olarak (bir tür organsız beden), sanatçıları büyülemiştir, fakat şimdiye kadar sokağın hakkının verildiğini söylemek oldukça zor.

R.A: Şokak ile bağı güçlü bir yaratıcısın. 9. Bienal'de sergilenebilinen (!) işlerinden AB bayrağını çarşaf gibi başına sarmış kadın foto/yerleştimesinin iki bin kopyasını da İstanbul sokaklarına yapıştırtmıştın. Bu örnek dışında sokağa yönelik hangi projelerin var?

B.D.: Şu anda üzerlerinde çalışmaktayım, sonunda ne olacak bilemiyorum, göreceğiz...


SANAT
KANT
GREENBERG
LUKACS
ADORNO
FOSTER
BUREN
BRECHT
BOURRIAUD
HIRSCHHORN
BEUYS
KAPROW
GRUPO ETCETERA
AAA CORP.
SOKAK

R.A.: Exociti örneğindeki gibi güncel sanat üretiminde bilinen sanatçı ve küratörlerin ürettiği sokak sanatı projeleri ile sokak sanatçılarının illegal üretimleri arasında; sence ne gibi çakışmalar ve ayrılıklar var?

B.D.: Exociti'yi yakından takip etmedim, o yüzden üzerine bir şey söyleyemem. Kimin gerçek "sokak sanatçısı" olabileceğini kestiremiyorum, fakat söylediğim gibi asıl "S"anatçılar sokakla pencereleri aracılığıyla ilgilenirler, uzaktan, kuşbakışı ve korunaklı. En iyi durumda varoluşsal bir meseleyle, daha kötü bir durumda "S"anat ve onun tarihi ve -eğer varsa- bu tarihte kendi kariyerlerine ayrılmış mevki ile ilgilenirler. Legal ve illegal projelerin birbirinden en önemli farkı sanırım birinde(legal) yapılan işin sanat için ve sanatçılar tarafından yapıldığının baştan ilan edilmesi ve bu şekilde korunaklı ve onaylanmış bir pozisyondan söz alınması, ne kadar sokakta olunsa da aslen sanat izleyicisinin kaygılarını hedeflenmesi; diğerininse (illegal) sanatsal çerçeveden taşarak, çoklu bakışları mümkün kılması ve profesyonelleşmiş disipliner iktidar alanlarına karşı takınılan aymaz ve serserice tavır ölçüsünde bir kaçış çizgisi (Deleuze) olmaya girişmesidir diyebiliriz. Altını kalın bir kalemle çizmemiz gereken şey sanırım sokağın çatısı olmayan, tam anlamıyla herkese açık bir "mekan" ve toplumsal hareketlerin, sosyal değişimlerin, dilsel çeşitliliğin, iktidar ilişkilerinin zemini olmasıdır. Sokakta olmak hiçbir şeyi garantilemez, sokakta ne tarafta, nasıl olunduğu da önemlidir. Benim için sokak açık bir müzakere alanıdır ve "S"anat disiplininden kaçan "oluş"ların performe edileceği, buna ilaveten - Baudelaire'i takip edecek olursak- yapılan işin "kalabalıklarla evlendirileceği"(épouser la foule) yerdir. Toplumsal tahayyüllerin içine sızılacak, onların sorunsallaştırılmasını tetikleyecek, görünmeyeni görünür kılacak, bedenlerin özgürce kesişeceği ya da çatışacağı, sokağın veya mahallenin efendilerinin maskelerinin düşürülebileceği, iktidara kafa tutulabilecek, sanat tarafından dolayımlanılmayacağım en harbisinden kamusal, akışkan, çatısız, kirişsiz bir mekandır.
İşin yapıldığı yer işin her şeyini belirlemez. Tabii ki mekanın önemli derecede etkisi vardır söylenen söz üzerinde fakat, tek belirleyici mekan değildir. Sözgelimi sanat merkezli meselelere mesafeli duran bir galeri olabilir ve burada da maskeler düşürülebilir, müzakereler yürütülebilir, sadece "sanat" olmayan işler yapılabilir; önemli olan öznelerin nerede, nasıl pozisyon aldığıdır. Bu anlamda İstanbul sanat ortamına bakacak olursak sadece *Karşı Sanat* örneğini tartışabiliriz. Güncel sanatla ilgilenen galeri sayısı bir elin parmaklarını geçmez, bunlar da ticari ya da banka destekli galerilerdir, inisiyatiflerse ayrı bir yol tutmaktansa, farklılaşmaktansa merkeze yönelmiş gibiler; yani, demem o ki (kişinin kendi tavrından ayrı dışsal bir durum olarak) Türkiye'de bir şeyler yapmak istiyorsanız sokak gibi başka yolların denenmesi neredeyse bir zorunluluktur. Yine de büyüyen sanat ortamına karşı tetikte durmak gerekir.

R.A.: Son dönemde popüler kültürün sokak sanatına ilgisi, radikal bir kanalın evcilleştirilmesi ya da içinin boşaltılması riskini taşıyor mu?

B.D.: Tabii ki taşıyor, fakat bu olsa olsa radikal eğilimlerin başka yollar, başka diller aramaları ve bulmalarıyla sonuçlanacaktır.

R.A.: Şubat 2006 tarihli *'sokağın sanatı için yoldan çıkmış manifesto'* küresel ölçekli street art mantığından farklı vurgulara sahipti. Sokakta, hayatın içinde olmayı; oradan üretmeyi kapsıyordu. Sadece grafiti, stencil, sticker ile kısıtlı olamayan; heykelden edebiyata, enstalasyondan tiyatroya kadar açılan bir alternatif bir algıyı da kapsıyordu. Sence sokağın sanatı, tamamen piyasa çarklarına takılmış güncel sanat dünyasında alternatif bir kanal oluşturabilir mi?

B.D.: Yeterli enerji ve dirence sahipse tabii ki alternatif bir kanal açılabilir, ama paradoksal olarak ancak güncel sanat alanından kendini ayırırsa, bakışını ondan öteye odaklarsa bunu yapabilir gibi geliyor bana. Çünkü, sanat, çağdaş olsun güncel olsun, ne kadar anti-profesyonel bir özgürlük alanı gibi algılansa da bildiğimiz anlamda "S"anat söyleminin etkisindedir hâlâ. Burada asıl sorun ilk elde piyasa değil bence. Çünkü biz öyle New York gibi, Paris gibi, Londra gibi gerçekten sanatın ticari yönünün oldukça ön planda olduğu bir sanatsal ortamdan oldukça uzaktayız. Kaldı ki, bana göre ölçü ilk önce "S"anat söyleminin içten doğru bir biçimde sorunsallaştırılması, yıkılması, doğru bir biçimde politize edilmesi, minörleşmesi, özgürleşmesidir (bu özgürleşme aynı zamanda birey/öznenin de özgürleşmesidir); bu yapıldığında zaten büyük şirketler, galeriler, sanat profesyonelleri size kendiliğinden mesafe koyarlar, bence önemli bir ölçüdür bu: Sizin onlara değil, onların size mesafe koyması, hem sizi kuşatmak istemeleri hem de bundan çekinmeleri. Tam da yaptığınız işteki direnen bir şeyden dolayı, sindirilememesinden dolayı, sezdikleri bir tehlikeden, dünya hakkında hoşa gitmeyen (satılamayacak) bir hakikatin ulu orta sergilenmesinden duydukları korkudan dolayı kendiliğinden olan bir şey. Sanırım bu aslında sanatta istenen, olması gereken, arzu edilen gerçek bir başarısızlıktır. Tabii bu her sanatçıya nasip olmayan ideal bir durum aynı zamanda... Her kabul gören iş direnemeyen sahte-sanat anlamına gelmez bu ama, sanat, sanatçılar hakkında önemli bir hakikati söyler bize: Direnmenin, gerçekten başka bir yörünge tutturmanın, gerçekten özerk bir pozisyonda durmanın, onaylamamanın, gerçekten başarısız olmanın ne kadar zor olduğunu. Aklıma Melville'in Bartleby'si, Kafka'nın Açlık Şampiyonu ve Beckett geliyor, ama ben onları gözeterek Arundhati Roy'la bitirmek istiyorum: Şöyle bir şey söylemişti best-seller olan, 1997 Booker ödülüne layık görülen, filmlere çekilmek istenen "Küçük Şeylerin Tanrısı" adlı romanında, kendisini alternatif küreselleşme hareketine adadıktan sonra: "Böyle bir dünyada başarısızlık *elde edilmesi gereken* bir şeydir."(Vurgu bana ait-B.D.) Biraz ukalaca gelecek, ama bundan kendime pay çıkarıyorum ve başkalarının da çıkarmasını diliyorum.

R.A: Sokak sanatı denilince senin zihninde uyananlar nedir? Hem bir sanatçı hem de sanat alanında bir akademisyen olarak sokak sanatı üretimine nasıl bakıyorsun?

F.B.: Sokak sanatı denilince aklıma neler geliyor? Sokak sanatı denilince aklıma elbette sokakta büyüyen bir sanatı, sokağın kendi gerçeğinden, dinamiklerinden şekillenen sanatı anlıyorum. Bu sanat biçimi, tırnak içinde meşru olan, onaylanmış şekliyle kendi yapısını, sistemini, beğenisini, aktörlerini yerleştirmiş olan sanatın dışındaki bir sanatsal yolu işaret eder ya da etmelidir. Bu sanatı yapanlar kurgulandığı şekliyle bu sanatsal sistemin dışında bir şekilde kalmış kişilerdir. Batı metropollerinde ortaya çıkmış bu sanatsal yolun kahramanlarına baktığınızda bunların genellikle toplumun alt kesimleri denen (ne demekse bu) yani ekonomik ve dolayısıyla eğitim olarak fazla pay alamamış, pastanın az kısmıyla yetinmek zorunda kalmış kısımlarından çıktığını görülmektedir. Bu toplumların kültürel bir özelliği olarak tepkilerinin dışa dönük bir ifadesi, kendilerinin ifade etmenin bir yolu olarak kendi gerçekliğinden çıkmıştır. Bu sanatla uğraşanlar tutunamayanlar, dışarıda bırakılanlar, dışarıda olmayı tercih edenlerden oluşmaktadır.

Bu sanatın kendine özgü problemleri ve olanakları da bulunmaktadır. Tırnak içinde meşru sınırlar dışında bu sanatçıların, oturmuş sanat sisteminin de dışında kalması daha geniş bir manevra alanına sahip olmalarını sağlamaktadır. Herhangi bir filtreye tâbi olmamaları yanında sanatsal yapıdaki ilişkilerin bir zorunluluğu olarak bazı dengeleri ve ihtiyaçları gözetmeleri gerekmediği için çok daha geniş bir özgürlüğü yaşamaktadırlar. Bu anlamda sanat ve gündelik hayat arasındaki boşluğu kaldırdığı söylenebilir. Sokak sanatı doğrudan gündelik hayatın ihtiyaç ve dayatmalarından şekillenmektedir. Bu sanat herhangi bir eğitimi gerektirmediği için dolaysızlığı ve içtenliği yakalayabilmektedir.

Öte yandan sokak sanatı kendi içinde problemleri de barındırır. Herhangi bir denetime tâbi olmamaları (iç ve dış) bu sanatın ürünleriyle, kamu sahasında yaşamanın gerektirdiği uzlaşımlar arasında netleşmeyen gerilim ve tartışmalara neden olmaktadır. Özgürlük ile sorumsuzluk arasındaki farkı kavramak gerekiyor. Sokakta yapılan her çizimin sanat olduğunu söylemek mümkün değildir. Başka bir sorun ise, bu sanat ile uğraşanların yoğun olarak pop kültürden etkilenmeleridir. Bu ise, sokak sanatından beklenilen farklı bakış açılarından aksine sonuçlara yol açmakta, algılama yapılarının yeniden üretimini getirmektedir. Türkiye'ye özgü bir sorun ise, bu sanatın yine batı merkezli bir sanat biçimi olarak ithal edilmiş olmasıdır.

R.A.: Exociti örneğindeki gibi güncel sanat üretiminde bilinen sanatçı ve küratörlerin ürettiği sokak sanatı projeleri ile sokak sanatçılarının illegal üretimleri arasında; sence ne gibi çakışmalar ve ayrılıklar var?

F.B.: Bence çok anlamlı değil bu tür girişimler. Her şey kendi bağlamında anlamlıdır. Sokak sanatı biraz önce anlattığımız şekilde sokağın içinden çıkan bir şeydir. Sokağın dinamikleri ve aktörleri belirler bu sanatı. Exociti örneğindeki gibi sanat arenasında adını duyurmuş kişilerle bu yürütülemez. Böyle bir etkinlikte ancak sokak sanatının görünümleri üretilebilir ki bu bizim için anlamlı değildir. Çünkü dinamikler aynı değil. Toplumsal kabul gördüğü biçimiyle üretilen bir sanat yapıtı, kendi niteliklerini üretilen işlere kendiliğinden aktaracaktır: kendi beğenilerini ve uzlaşımlarını. Düşünsene senden bir küratör sokak sanatı üretimi istiyor. Sen de siparişi üretiyorsun. Çok anlamlı durmuyor.

R.A.: Son dönemde popüler kültürün sokak sanatına ilgisi, radikal bir kanalın evcilleştirilmesi ya da içinin boşaltılması riskini taşıyor mu?

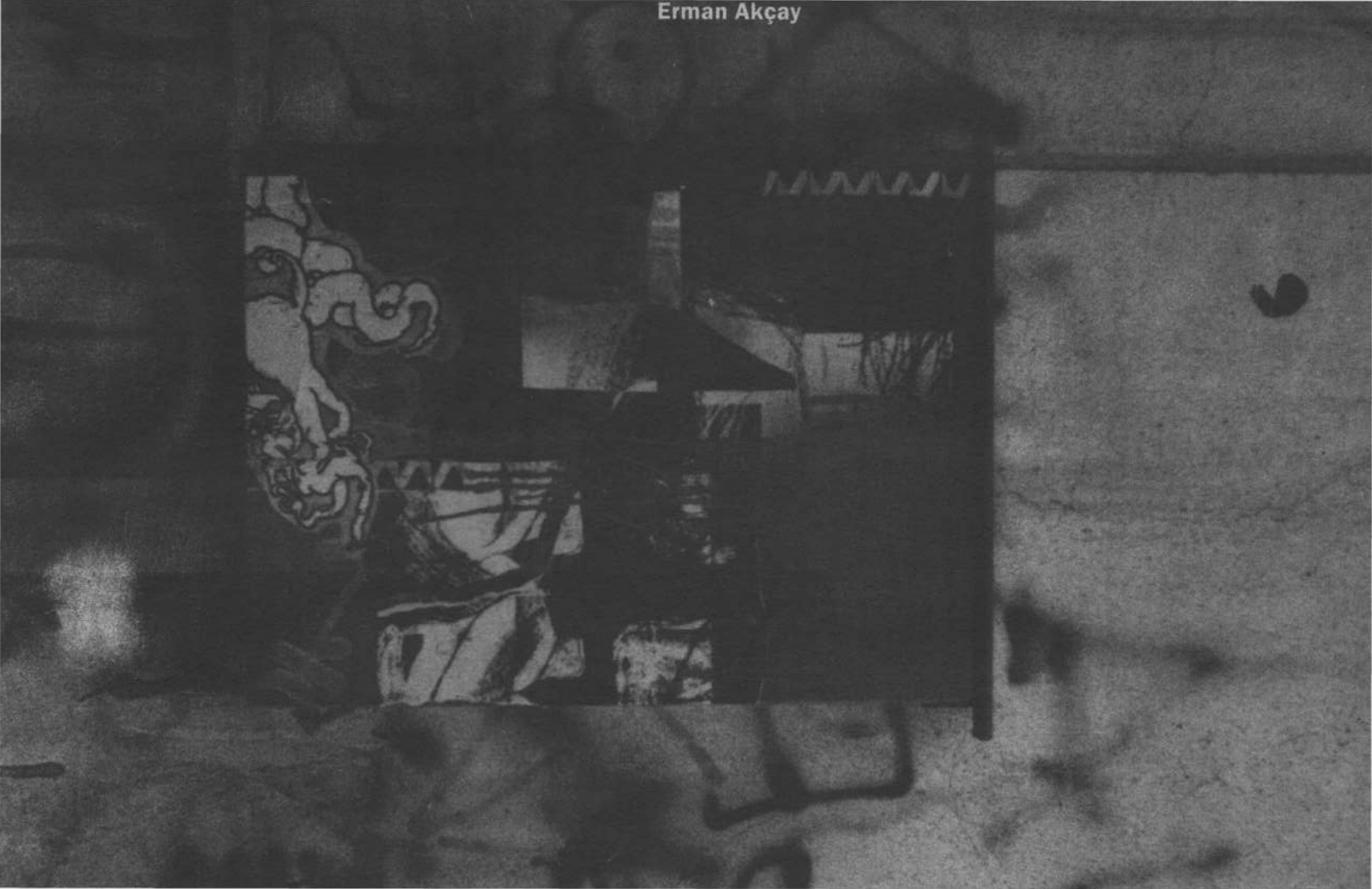
F.B.: Elbette taşır. Sokak sanatı kendi sokağından beslenir. Kendi gerçeğinden. Popüler kültür dediğimiz şey zaten bir uyarlama sürecinin kendisi ve gücünü iletişim teknolojilerinden alıyor. Bu tamamen bir homojenize etme, oyalama, perdeleme meselesi. Popüler kültür, kültür sanayi ele aldığı her olguyu evcilleştirir. Var olanın yeniden üretilebilirliğinin bir parçası haline getirir. Evde olan sokakta değildir artık, evin konforuna, rahatlığına, sıcaklığına, güvenliğine bırakır kendini. Kendi mantığının bir sonucu olarak sokak sanatının içinin boşaltılması riskini taşımaktadır.

R.A.: Şubat 2006 tarihli 'sokağın sanatı için yoldan çıkmış manifesto' küresel ölçekli street art mantığından farklı vurgulara sahipti. Sokakta, hayatın içinde olmayı; oradan üretmeyi kapsıyordu. Sadece grafiti, stencil, sticker ile kısıtlı olamayan; heykelden edebiyata, enstelasyondan tiyatroya kadar açılan bir alternatif bir algıyı da kapsıyordu. Sence sokağın sanatı, tamamen piyasa çarklarına takılmış güncel sanat dünyasında alternatif bir kanal oluşturabilir mi?

F.B.: Sizin de belirttiğiniz gibi o sergi gün ışığıyla buluşmaydı*. Karanlıkta yapılan eylemlerin yerine ortalıkta bir etkinlik amaçlandı. Ama sokağın bakış açısını yansıtmak üzere. Oradan beslenen, derdini tasasını oradan getiren ve bu yüzden de daha gerçek ve samimi bir şey olacağına inandığımız, inanmak istediğimiz bir çabaydı bu. Ama ortada bir gerçek var; kimse sokakta fazla uzun kalmak istemez. Sokağın çetrefil, tahripkâr meselelerinden salonun sıcaklığına geçmek hiç de zor bir şey değildir. Piyasa dediğiniz şeyin çarklarına takılmak bir an meselesidir sadece. Sokağın sanatçısı salonun sıcaklığına çabucak alışabilir. Böyle etkinlikler kendi diriliklerini yani yaşamla olan göbekten bağlarını kesmediği sürece sorduğun soruya olumlu yanıt vermek mümkün. Bu sürekli bir ayık duruşla, kendinin kurdu olma ile aşılabilecek bir durum. Diğer türlü alttan gelecek yeni dalga beklenecektir. Tabii tüm bu söylediklerimiz idealize ettiğimiz anlamda bir sokak sanatı kavramı üzerinden söylediğimiz şeylerdir.

*** Gün Işığıyla İlk Buluşma sergisi bahsi geçen manifestonun hemen ardından Şubat 2006'da İzmir Hayalbaz'da gerçekleşmiş ve sokak ruhuyla hazırlanmış bir ilk sergidir. (R.A.)**

Erman Akçay



R.A.: Sokak sanatına ilgin nasıl başladı?

E.A.: 2005 Mart ayıydı sanırım, büyük bir hezeyan içindeydim. İnsanın kendini hayatta bu derece yalnız hissedebileceğini, daha önceleri hayal bile edemezdim.Yaşamın tuhaf ve tehlikeli cazibeleri peşimi bir türlü bırakmıyordu ya da cinler, bilemiyorum... 2005'in kış aylarıydı, evet. Şu an hatırlayamadığım bazı nedenlerden dolayı grafik öğrencisi olduğum sanat okulumun koridorlarında nedensiz ve sessiz bir şekilde dolanmaktaydım. Kimsecikler yoktu ortalıkta ya da ben fark edemiyordum...

Doksanların sonları lise ikinci sınıfta, okul kurumuna karşı olan ilgim azalmaya başlamıştı. Son iki sene boyunca derslerde kafamın içinde gelişen aykırı fikirleri hayata dahil edebilmek için zil seslerini bekler, derslere zorla katlanır bir hale gelmiştim... 'Underground' yazışmalara bu dönemde başladım, yurtiçi ve dışındaki ekstrem müzik gruplarıyla takas (trade/ swap) yapıp elde ettiğim materyallerden underground müzik bültenleri hazırlıyordum. Şu an dönüp baktığımda, isim olarak çok sert bir seçim yaptığımı düşünüyorum: "SHOTGUN SUICIDE newsletter". 99-01 arası beni bir hayli oyalamıştı...

Daha sonra, güzel sanatlar akademisini kazandım ve çalışmalarımı grafik-illüstrasyon alanında yoğunlaştırmaya başladım. Üniversite dönemim boyunca Bora (aka. VENTOCHILD) Başkan'dan büyük moral, destek ve eğitim aldım. Girişte bahsetmeye çalıştığım üzere bu kaotik süreç 2005 kışına kadar devam etti. Sonrasında grafik anlatımın özgün açılımları ve medyası üzerine bir fanzin hazırlamaya başladım. Yeni sanatçılarla ve sanat biçimleriyle tanıştım; sokak sanatının, endüstri akademisinin üzerinden yaptığı uçuşlara tanıklık ettim. Derken kendimi bu yönde eğitmeye, geliştirmeye başladım. Sokak sanatı ucuz malzemelerle esprili işler çıkarmak için bire birdi...

Kısa sürede, şehrin diğer sokak sanatçılarıyla tanışıp kaynaşmaya, fikir alış verişinde bulunmaya başladık. Ahenkli bir scene (camia) yaratma peşindeydik, müzik grupları gibi kolektif çalışıyor ve kendimizi geliştiriyorduk. Sokak sanatına ilgim işte böyle başladı sevgili dostum... Hiçbir zaman başlamadı, hiçbir zaman da bitmeyecek gibi....

R.A.: 99KÇ'yi yani Türkiye'nin ilk sokak sanatı merkezli mecmuasının oluşum sürecini anlatır mısın?

E.A.: 99KÇ (99 KAYIP ÇOCUK) yukarıda da bahsetmeye çalıştığım üzere spontan gelişen bir proje oldu. Okulda hayalet etkisiyle dolaştığım günlerin birinde sanat psikolojisi isimli bir ders keşfettim ve sinsice bu derse dışardan katılmaya başladım.

Sanat, psikoloji, şizofreni ve saykodelikler gibi siberpunk kavramların konuşulduğu ders Cem Mumcu tarafından titizlikle kontrol ediliyordu. İlk sayı bu ders için hazırlanmış ültimatom görünümlü tuhaf bir sanat psikolojisi metni denemesiydi. Bu deneme kuzenimin Kuzguncuk'taki evinde kaldığım gecelerin birinde, cep telefonuma kaydettiğim mesajların kolajlarından oluşan anksiyeteler ve aforizmalardan oluşuyordu. İkinci sayıda bir adım daha ileri gidip daha görsel bir arayışa yöneldim. 2004 Öğrenci Trienali için hazırladığım fakat onaylanmayan sıradışı bir projeden kendi seçtiklerimi bir araya getirdim: Konusu insan hakları olan ve portre sanatını anımsatan bir kolaj serisi + Berk İybar'dan iki şiir ve Ventochild' dan bir korku illüstrasyonunu da eklemeyi unutmadım. Üçüncü sayı sanırım gene tek sayfaydı... Dördüncü sayıda ise kafamdaki 'underground' fanzin havasını yakalamaya başlamıştım. Fakat sınırları çizmekte bayağı zorlanıyordum.

Grafikten illüstrasyona, dijital art'tan street art'a her dalgadan ayrı bir haz duyuyordum, disiplin farkları olsa dahi, hiçbirine ilgisiz kalamıyordum. Galerilerin, düzenledikleri sergilere, online database oluşturmaları, gençlerin uzak coğrafyalarda yapılan işlerden haberdar olmaları açısından eşsiz bir fırsattı. Aynı zamanda da yoğun bir görsel külliyat, farklı işler üzerinde çalışan, birçok farklı sanatçı... Tüm vaktimi yurtiçi ve yurtdışında yapılan işleri araştırmaya, incelemeye harcıyordum. Eski bir alışkanlık olan söyleşi metinleriyle, düşüncelerini öğrenmeye, yaymaya çalışıyordum...

99KÇ sürecinde tanıştığım ve ufkumu genişleten 3 isim: Bay Perşembe, Tunç (aka. "tURBo") Dindaş, CiNS oldu. İzmir BK edebiyatçılarından İstanbul Grafiti camiasındaki önemli isimlerinden destek ve saygı aldım. Aynı dönemlerde zaman zaman akademiye uğrayıp hocalarımın da sokak sanatına ilişkin fikirlerini alıyordum. 2006 kışında İzmir'de düzenlenen "Gün Işığıyla İlk Buluşma" isimli sergimiz ise bu sürecin zirve noktası oldu diyebilirim.

R.A.: Exociti örneğindeki gibi güncel sanat üretiminde bilinen sanatçı ve küratörlerin ürettiği sokak sanatı projeleri ile sokak sanatçılarının illegal üretimleri arasında; sence ne gibi çakışmalar ve ayrılıklar var?

E.A.: Bahsettiğin Exociti oluşumuna ilişkin herhangi bir bilgim yok; fakat legal ile illegal arasında gelişen farklılıklara ilişkin bir şeyler söyleyebilirim: Sokak sanatının ilk kanadı olan hiphop stil grafiti, son on sene içinde entelektüel bir ilgi alanı oluşturmaya başladı ve buna paralel olarak zamanla galeri sanatı, "fine arts" yani güzel sanatlar kimliğini elde etti. 3D grafiti., Post-grafiti veya soyut (abstract) dediğimiz daha üst-plastik alanlar canlanmaya başladı. Yetenekli sanatçılar da, bu üst-planlarda iş üretmeye başladılar... Amerikan camiası bir yana Avrupalılardan bilhassa Fransızlardan estetiği çok kuvvetli, marjinal işler izlemeye başladık. Amerika'ya bakacak olursak son dönemlerde İspanyol kökenli bazı sanatçılar, şova dönük canlı performanslar sergilediler...

Sokak sanatının fon müziğini Jazz'a dönüştüren işlerdi bunlar. Benzer devinimlerin gerçekleşmesi, sokak estetiğinin galeri alanlarına sızmasını da kolaylaştırdı. Dolayısıyla, legal grafiti olarak bahsettiğimiz, yeni-ikincil bir iletişim alanıyla tanıştık. Ben bir grafitici değilim, rapçi de sayılmam fakat sokak sanatının, galeri düzlemine geçişini doğal karşılıyorum. Modernizmin inşasına ufak bir tuşe...

İki alan arasındaki farklılıklara sağlam bir eleştiri getirmek için henüz erken sanırım... Ne tip işler sergilendiğini tüm yönleriyle bilemiyorum, bu yüzden çok bir şey söyleyemem. Geçen sene Bienal'de yer alan S2K'nın s/b işlerini hatırlıyorum... Sokağın dışından fakat estetik kardeşlik, sokağın ve zamanın ruhunu yansıtan eserleriyle Erkut Terliksiz'in sergileri düzenlendi, Akıncıtürk Bora'nın Siemens Sanat Galerisi'nde yer alan çalışmalarını örnek verebiliriz, bunun dışında geçtiğimiz aylarda organize edilen TERSHANE projesinden de bahsedebiliriz.

Benim eleştiri getirebileceğim konu, legal-illegal ikiliğinden ziyade, sokak sanatının lokal alanlardaki, form ve anlam ilişkisinin yeniden ele alınmasına yönelik olacak. Bu konuda dostumuz Perşembe'nin fanzin mecralarında yer alan eşsiz metinlerine dikkat çekilmesinden yanayım. "Çağdaş Sanat Postmodern Sanatın Geçici İsmidir" başlıklı eleştirilerin kaleme alındığı sanat camiamızda, sokak sanatının sivrilen kaleminin etrafta uçan bazı balonları kolayca patlattığı artık biliniyor, akademiler de bunun farkındalar artık. Tüm disiplinler birbirlerinin içine girip, Ömer Uluç'un ürkünç heykellerine benzemeye başladılar. Zamanla bir şeyler elenecek gibi görünüyor, ben de bekleyenlerdenim...

R.A.: 99KÇ olarak destek verdiğin Şubat 2006 tarihli 'sokağın sanatı için yoldan çıkmış manifesto' küresel ölçekli street art mantığından farklı vurgulara sahipti. Sokakta, hayatın içinde olmayı; oradan üretmeyi kapsıyordu. Sadece grafiti, stencil, sticker ile kısıtlı olamayan; heykelden edebiyata, enstelasyondan tiyatroya kadar açılan bir alternatif bir algıyı da kapsıyordu. Sence sokağın sanatı, tamamen piyasa çarklarına takılmış güncel sanat dünyasına bir yangın çıkışı oluşturabilir mi?

E.A.: Tabii ki de. Durum gerçekten de böyle, yıllarca modern sanat sevdasına kapılıp sanatın asıl özünden, zanaat kısmından gittikçe uzaklaştık. İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika ve İngiltere'de birçok yeni akım boy gösterdi. Bunlar, bilhassa plastik sanatlarda, kendi dönemlerinin dengelerine güç gösteren, zaman zaman irrite edici, şaşırtıcı, devrimci ve hassas düşüncelerin yansımaları olsalar da bu sanatçıların giydiği elbise ne yaptıysak bize yakışmadı. Sırıttı biraz...

Farklı coğrafyaların insanları, birbirlerine varlık olarak benzerlik gösterseler dahi, sonuçta Dünya'mız iki farklı yarım küreye sahip ve bu durum bir şekilde manyetik alanlarda uzayla kurulan ilişkilerin de farkını beraberinde getiriyor. Doğu medeniyetlerinin, kültürlerinin ve insanlarının nesne ile kurduğu ilişkiler Batı çehrelerinden çok farklı. Sanatın evrensel dinamiğinin bu kutuplaşmalara ve sürtüşmelere borçlu olduğundan bahsedebiliriz. Bu küresel dünya karşıtı bir görüş

müdür? Bilemiyorum fakat politikanın sanatın tinselliğine yaptığı bilinçli perdelemeler artık sıkıcı bir hal almaya başladı. İnsanlar sanatta yeni bir gerçekçilik arıyorlar artık, son bir gerçekçilik.

Uzakdoğu'dan bazı tasarımcılar yeni bir formun gelmesi için yaklaşık iki yüz senelik bir zaman dilimine ihtiyaç olduğu konusunda hemfikirler. Bunun ne derece doğru bir tespit olabileceğini kestirmek şu an için güç. Bunun yorumunu okuyuculara bırakmak sanırım en iyisi...

Sokağın Sanatı İçin Yoldan Çıkmış Manifesto'ya dönecek olursak, bu metin erken dönem sokak sanatçılarının sesiydi... "Street Art" ifadesinin Türkçe'ye çevrilmesi yönünde atılmış önemli bir adımdı. Ben de dahil olmak üzere birçok genç sanatçı bu manifesto etrafında halaya geldik. Bu sayede, grafiti sanatının ağır ağabeylerinin yıllardır yaptığı sanata, verdiği emeklere taze bir saygı gösterildi. Genç sanatçılara, Wooster hegemonyasından sıyrılmaları yönünde ivme kazandırılmış oldu. Yukarıda bahsetmeye çalıştığımız plastik ayrıcalıklar netleşmeye, dalgalar dinginleşmeye başladı. Bu sayede, Sokağın Sanatına tıpkı dadaizm, sürrealizm gibi 'eskiokul' sanat biçimlerinde olduğu gibi yazılı metne dayalı bir ön-akademik açılım kazandırılmış oldu.

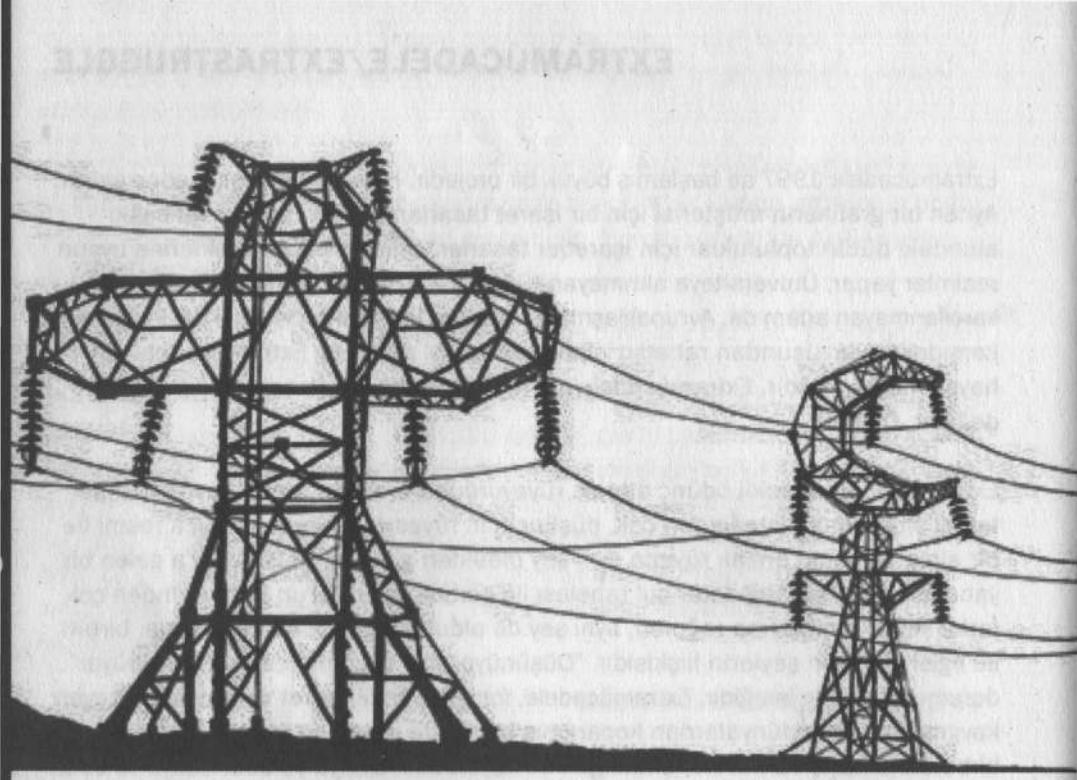
BOSTANCI UNDERGROUND, 2006

EXTRAMÜCADELE/EXTRASTRUGGLE

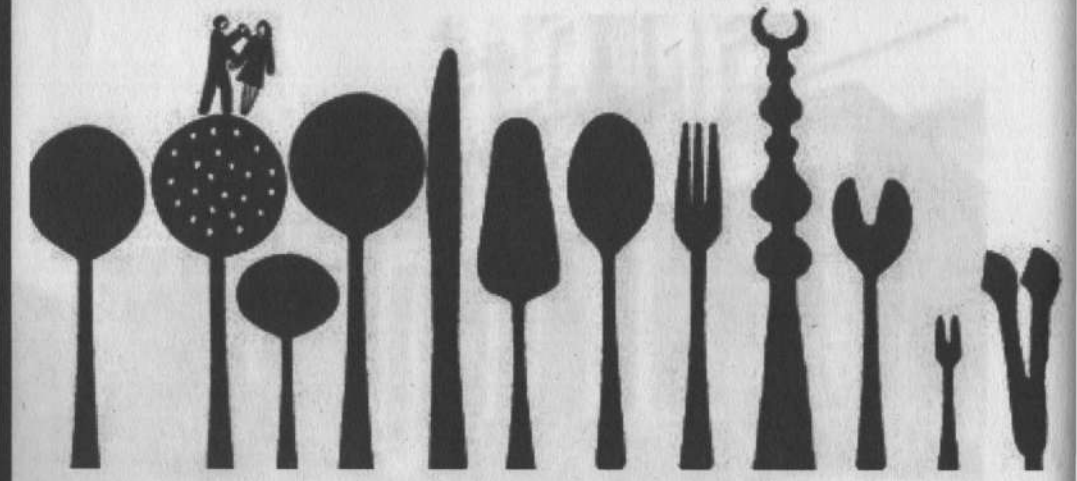
Extramücadele 1997'de başlamış büyük bir projedir. Hayali siparişler üzerine çalışır. Aynen bir grafikerin müşterisi için bir işaret tasarlaması gibi toplumsal baskı altındaki bütün topluluklar için işaretler tasarlar. Onların hayali isteklerine uygun resimler yapar. Üniversiteye alınmayan türbanlı kız da, kürtçe konuşması hoş karşılanmayan adam da, Avrupalılaşma hareketine karşı çıkan islamcı da, islamcının karşıdevrim arzusundan rahatsız olan ordu ve sol aydın da Extramücadele'nin hayali müşterileridir. Extramücadele'nin hiç bir politik düşüncesi yoktur. Taraf değildir. Olamaz.

Extramücadele sürekli ödünç alarak, rüyayurdunu arar. Bu arayış kavramsal bir temel oluşturmak isteğinden çok, düşüncenin rüyasıdır. Aynen bir elma resmi ile bir elma yazısının ancak rüyada aynı şey oldukları gibi. Ya da İstanbul'a gelen bir yabancının karşılaştığı İstanbul tabelası ile gerçek İstanbul'un birbirlerinden çok farklı şeyler olmalarına rağmen, aynı şey de oldukları gibi. Extramücadele, birbiri ile ilgisi olmayan şeylerin ilişkisidir. "Düşünüyorum" durumundan, "düşünülüyor" durumuna geçme isteğidir. Extramücadele, fotoğraf, şekil, işaret ve yazının bitmeyen kavgasıdır. Farklı dünyalardan koparılmış bu dörtlü arasında sürekli bir geçiş, birbirlerine kaçış vardır. Her biri, diğerinin hayaletidir. Dünya ve öbür dünya ve öbür öbür dünya gibi... Extramücadele, farklılardan bir vücut yapar. Birbirlerinin hayaleti olan parçalardan bir bütün, bir Frankenştayn yapar.

www.extramucadele.com



haddinden fazla gerilim hattý 2004



ekmek kavgasý 2001

Sürrealist Londra Eylem Grubu

Çev: Ali Kartal, Ayşe Özkan

SLAG(Sürrealist Londra Eylem Grubu): Rafet Arslan'ın bu sorularını yanıtlamadan önce, genel olarak sanata karşı duruşumuzun nasıl olduğunu belirten soruyu açıklamamız gerektiğini düşünüyoruz. Rafet Arslan'ın sorularının pek çoğu bize yabancı gelen "sanatsal" ve "avant-garde" bir çerçeveden geliyor. Yanlış bir kanaatin aksine, Sürrealizm hiçbir zaman bir sanat akımı olmadı (bir edebiyat akımı da değildi). Biz kendimizi sanatçı olarak görmüyor ve sanat dünyasının "ana görüşü" ya da "avant-garde" biçimleri gibi konularıyla ilgilenmiyoruz. Kapitalizme karşı olduğumuz gibi aynı sebeplerden sanat dünyasına da karşıyız. Bu duruş "sokak sanatı" ile ilgili bu soruların başlangıç noktasıdır.

R.A.: Sürrealizm ve sokak sanatı arasındaki ilişkiyi nasıl kuruyorsunuz? Buna bağlı olarak son yıllarda sıkça gündeme gelen "street art" ve sürrealizmin yöntemleri arasında nasıl bir bağ kurulabilir?

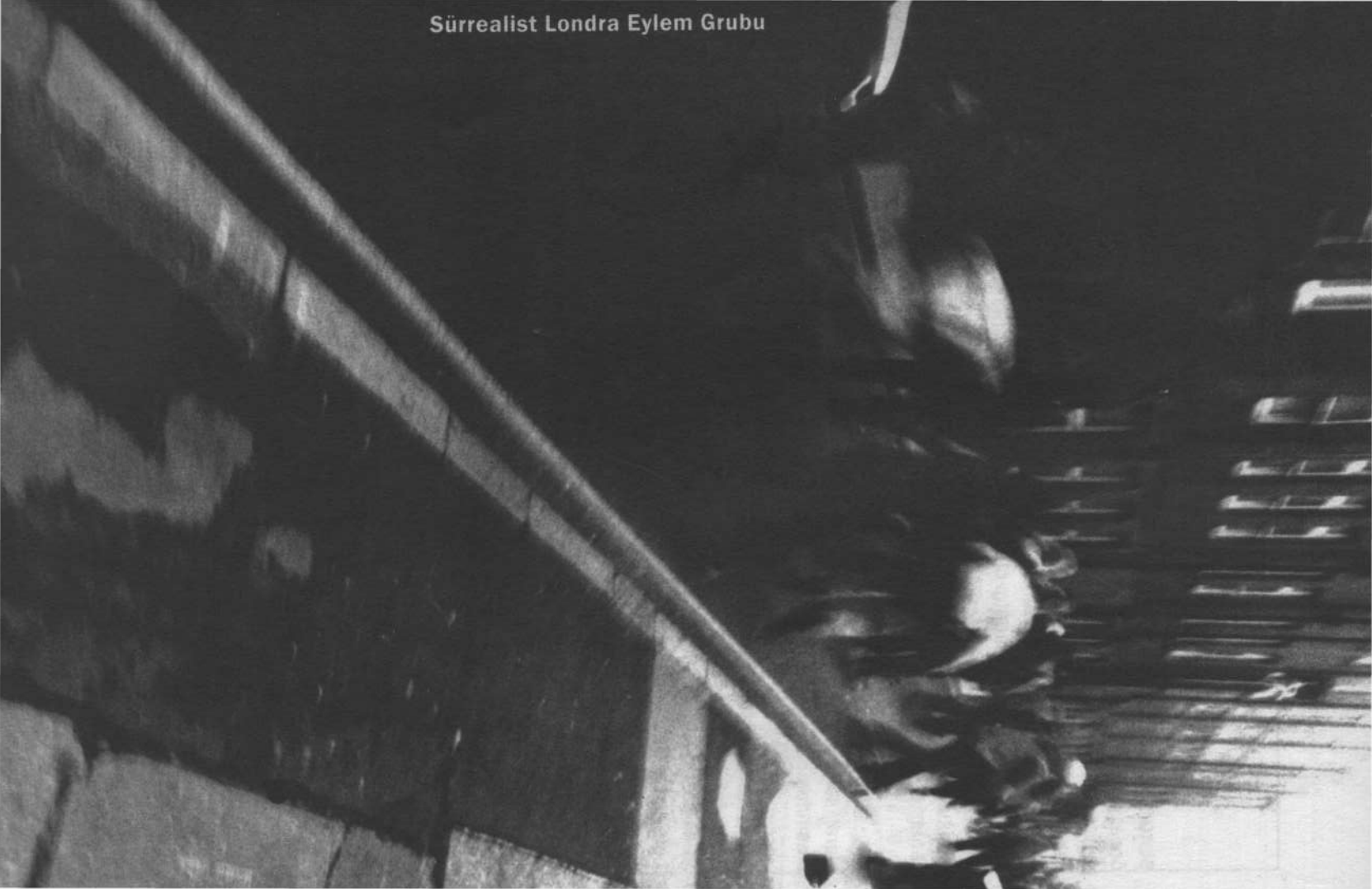
SLAG: Aslında, "street art" sözünün tam olarak ne anlama geldiği üzerine tartıştık. Bu, sadece sokakta yapılan bir sanat anlamına mı geliyor - muhtemelen buna örnek gösterilebilecek, en bilineni, Bansky'nin çalışmaları- "Biz bunu, bozulmuş, metalaşmış diğer sanat biçimlerinden, az ya da çok değişik olduğunu düşünmüyoruz," ve bu yüzden Bansky'le kesinlikle ilgilenmiyoruz. Ancak, bizim ilgimizi çekenler sanatsal ya da avant-garde olmaya çalışmayanlar, ve (Bansky tarzı gibi radikal özentisi olmayan) harbi gerilla türü popüler ya da halk ifadesi olabilir. Grafiti dediğimiz - müstehcen çizimler, gereksiz hakaretler, saçma böbürlenmeler, kendini tatmin için yapılanlar vs.- "sanat" düşüncesiyle örtüşmüyor. Sokaktaki bu çiziktirmeler tamamıyla libidonun dışa vurumu ve bazen de " birinin hareketindeki harikalık" örneği.

Metot sorusuyla ilgili olarak, metot dediğinizin metodoloji mi yoksa teknik anlamına mı geldiği üzerine yine tartıştık. Teknik üzerine bir ilgimiz yok, ancak metodolojik olarak bize, libidonun doğrudan dışa vurumu olarak görünüyor, grafiti ve sürrealizmin ortak noktası otomatikliği.

R.A.: Tarihsel süreç içerisinde sürrealistlerin sokağa yönelik etkinlikleri hakkında bizi bilgilendirir misiniz?

SLAG: Eğer sürrealist "street art" çalışmalarını ifade ediyorsanız, hayır, bu konuyla ilgili bilgi veremeyiz çünkü zaten söyledik. Ancak şunu vurgulamamızın önemli olacağını düşünüyoruz, sürrealistler sokağa ilgi duymuşlardır, Aragon'un Le Paysan de Paris'inden beri şiirin ve mucizenin kenti olarak. Psikocoğrafya sürrealistlerin bir kaynağıdır, ancak sistematik bir şekilde takip edilmemiştir her zaman.

Sürrealist Londra Eylem Grubu



Aslında sistematik psikocoğrafya araştırmaları 1950-1960'larda Sitüasyonist'ler tarafından yapıldı, bu pek çok yönden şehrin yeni sistematik sürrealist keşifleri için bir sıçrama tahtası oldu, özellikle (SLAG'ın da dahil olduğu) Sitüasyonist'leri, savunmacı davranarak tümden yok saymadan, onları da dahil edenler [-rek yeni bir sentez yaratmak isteyenler] için. Bu sürrealist keşiflerin en verimli olanlarından birisi. Stockholm Sürrealist Grubu tarafından bulunan 1990'ların atopos'u - "değersiz mekanlar" tümüyle şiirsel anlamla doludur.

Şehir sokaklarının şiirsel keşfi SLAG için önemli bir tema olmuştur. İlk yayınladıklarımızdan biri 'A Manifesto for Surrealist London'dır ve kolektif enerjimizin çoğunu Londra ve başka şehirlerde psikocoğrafik oyunlar oynamaya ve planlamaya adadık. Belki şunu da eklemeliyiz, psikocoğrafya sürrealist görüşün, Britanya'da Peter Ackroyd, Iain Sinclair gibi yazarlarca yapılan emtialaşmış ve kültürel-turistik "psikocoğrafik" edebiyatla bir ilgisi yok Biz buna Bansky'nin edebi eşdeğeri gözüyle bakıyoruz.

R.A.: Sürrealizm ve sokakla ilgili bize iletebileceğiniz görsel malzeme var mı?
SLAG: Aşağıdaki linkte siyah-beyaz dört fotoğraf, Londra'da psikocoğrafik oyunumuz "Urban Rock Pooling"(Şehirsel Kaya Havuzu)'i oynarken Debbie Shaw tarafından çekilmiştir. Bu adresteki diğer dört fotoğraf ise herhangi bir oyunun parçası değildir ve Paul tarafından çekilmiştir.
<http://robberbridegroom.blogspot.com/2007/01/surrealism-and-street-art.html>

R.A.: Aktivist tavrınızın kaynağı nedir?

SLAG: Hareketimizin kaynağı tümüyle sürrealizmin kendisi. 1935 yazarlar kongresinde Andre Breton'un meşhur konuşmasının sonunda dediği gibi Marx "dünyayı değiştir" dedi, Rimbaud "hayatı değiştir" dedi. Bu iki gözcü kelimeler bizim için birdir. Ayrıca, sürrealizmin neden sadece bir sanat akımı olmadığını anlatan bu sözleri tekrarlamaktan asla usanmayacağız. Her boyutta bir devrimsel harekettir Sürrealizm. Bu boyutların birisi de uluslararası hareketin içsel durumudur kendisi ayrıca ve bunun bir hareketi olan SLAG, uluslararası düzeyde kolektif aktiviteyi gerçekleştirmeye çalıştığından beri, büyük ölçekli oyunlar ve başka aktiviteler düzenleyerek, materyallerin sirkülasyonunu bloğumuz ve mail listemiz üzerinden sağlayarak, teorik ve politik tartışmaları kışkırtarak vs...

R.A.: 21. yy.'da Sürrealizm?

SLAG: 2007'nin dünyası 1924' ün dünyası değil ve bugün, sürrealizm -ekolojik yıkımın, küreselleşmenin, izleyen toplum, terörle savaşın, fundamentalizmin tüm türleri- gibi durumlar tarafından ortaya çıkan zorluklarla yüzleşmeli ve sunulan tüm yeniliklerden yararlanmalı. Devrimsel sürrealist akımın yeni ihtimalleri arasında, elektronik iletişim galiba en belirgin olanı. İnternet, sürrealizmle uluslararası

şbirliğinin devrimini yaptı, ayrıca sürrealizm tarihini öncesinden daha geniş kitlelere ;undu ve kolay erişilebilir yaptı. Elbette şunu söylemek isteriz ki Sürrealizm 21. ıy.'da da devam edecek. Sadece, eğer gelişmeyi ve değişmeyi sürdürürse böyle olacak. Biz sürrealizme kesinlikle korunmaya ihtiyacı olan bir miras olarak ɔakmıyoruz, buna karşılık, sürrealizmi kararlılıkla yeni yüzüyle yaratmak uluslararası ıarekette olan bizlere kalmıştır. Amaç, sürrealizmi hatırı için korumaya çalışmak değil ancak sürrealizmin görevleri olan "hayatı ve dünyayı değiştirmek" için savaşmaya devam etmek.

R.A.: Son 30 yılda gelişen kavramsal sanat hakkında ne düşünüyorsunuz?

SLAG: Kavramsal sanatla ilgilenmiyoruz.

R.A.: Sokak Sanatı deyince sen ne anlıyorsun, senin kişisel dünyanda kapladığı yer nedir?

Cins: 'Sokak sanatı' kavramı bana sokaklar kadar uçsuz bucaksız ve karışık geliyor... Hayatı algılayışla bu kavram genişler gider bence... Ama benim uygulamalarım doğrultusunda konuşmam gerekirse sokak ruhunu taşıyan, yaşayan veya yaşanmışlığı olan, sokak için yapılan ve sokaktakilerle iletişime geçebilen her türlü yerleştirme anı veya sonrasıdır... Maalesef benim hayatımda en öncelikli şey bu değil (uygulama aşaması olarak) Ama beni ne kadar mutlu ettiğini bildiğim, her gün takip edip kafamın içinde dolaşan bir şey...

R.A.: Güzel sanatlar eğitimi alan bir insan olarak neden legal alanlar dışında sanat üretiyorsun?

Cins: Belki de bu eğitimi aldığım için. Malum sanat 'piyasası', heyecansızlık ve sürekli bir şeyler için bekleme kendini pazarlama çabası... İllegal aksiyonda kendini minicik hissettiğin kalabalık sokaklarda gece tek başına veya dostlarınla beraber ertesi günkü o kalabalık hale bir şeyler bırakıyorsun... Samimi bir şey... Özellikle iletişim kısmı önemli bence... Sonuçta yapılan şeyler direkt olarak insanlarla buluşuyor... Yaptığım şeyleri ertesi gün görememek başlarda sinirimi bozardı artık gülüyorum... Demek ki bir şekilde yerini buluyor, bir tepkiye maruz kalıyor...

R.A.: Aslında ben az çok üretim serüvenini biliyorum... Aslında çok yönlü bir üretimin var sokakta wheatepaste, grafiti, sticker, kolajlar yapmaktasın. Çalışmalarından ve yöntemlerinden bize biraz bahsetsen?

Cins: Aslında benim kendimi belli bir teknikte ilerletme ismimi duyurma gibi bir kaygım yok... Aklıma sokakta hoş veya anlamlı durabilecek bir şablon fikri gelirse kesiyorum yapıyorum ya da aynı şekilde bir çizimimin gidip çıktısını alıyorum yapıştırıyorum ya da sadece çıkıp sokağa spreyle bir şeyler çiziyorum yazılar yazıyorum... Kısacası aksiyon hali, bir şey paylaşma-anlatma beni çeken... Keşke daha fazla yoğunlaşıp vakit ayırabilsem...

R.A.: Exociti örneğindeki gibi güncel sanat üretiminde bilinen sanatçı ve küratörlerin ürettiği sokak sanatı projeleri ile sokak sanatçılarının illegal üretimleri arasında ne gibi çakışmalar ve ayrılıklar var?

Cins: Açıkcası Exociti'yi sadece duydum çok araştıramadım. Ama böyle aktiviteleri yurtdışında da görüyoruz. Yerini bulan güzel organizasyonlar oluyor, ama tabii bunları düzenleyenlerin ve katılanların düşüncelerini, sonucundaki arayışlarını bilmek zor. Dışarıdan bakıldığında aslında birçok konuda çakışır hatta ayrılık bile

TELEFON

olmaz izleyici gözünde. Ama illegaldeki ruh hali temel ayrılıktır bence...

R.A.: Son dönemde popüler kültürün sokak sanatına ilgisi, radikal bir kanalın evcilleştirilmesi ya da içinin boşaltılması riskini taşıyor mu?

Clns: Ne fena ki taşıyor... Bunu yaratanlar için yeni ve dinamik bir pazar (aslında karşılarında gördükleri için bu olayı). Kullanabilecekleri kadar kullanacaklarını tahmin ediyorum, biliyorum. Hele bence Türkiye'deki (özellikle büyük kentlerdeki) bizim kuşak için güzel bir yem... Oturmamış bir kültürün direkt olarak popüler yüzleriyle tanı(şıyoruz)şıcaklar ve bunun getirisi tüketimden öteye gitmeyecek diye düşünüyorum, hatta görmeye bile başladım. Benim fikrim evcilleştirilme olayına karşı olan bir akımı evcilleştirmeleri olanaksızdır. Ama onlar görünürde istediklerini elde edecekler. MTV'ye hayır demenin popülerliği getirdiği bir zamanda yaşıyoruz. Bu tür kavramlar yerine içimizle savaşmalıyız ki sonuçlar samimi olsun. Şahsen sokağa çıkıp bir şeyler yaptığımda evde huzurlu uyuyorum. Bunu kaybetmek istemem, izin vermem! Kendimi bu konuda yalnız hissetmiyorum.

R.A.: Şubat 2006 tarihli 'sokağın sanatı için yoldan çıkmış manifesto'yu destekleyenlerdensin ki bu yaklaşım küresel ölçekli street art mantığından farklı vurgulara sahipti. Sence; sokağın sanatı, tamamen piyasa çarklarına takılmış güncel sanat dünyasında alternatif bir kanal oluşturabilir mi?

Cins: Aslında bu kanal zaten varolan bir şeydi. Sadece kişisel olarak yalnız başımıza içinden çıkmayı beceremediğimiz bir şeydi. Benim bu manifestoyu desteklememin sebebi okuduğumda içimde oluşan garip bir güç hissiydi. Bazı geriye itmeye çalıştığım düşüncelerimin duygularımın kesişmesi tekrar ayağa kalkması gibi. Yalnız hissetmemek bu sanırım. Destek verenlerle güçleneceğini biliyorum, böyle umuyorum...

R.A.: Sürrealist metinler üreten biri olarak, sokak sanatı denilince senin zihninde uyananlar nedir?

Ayşe Özkan: Sokak sanatı deyince zihnime ütopik görüntüler ve yazılar geliyor. Aslında ütopyaların içimizde, şehrimizde olduğu ve bu görüntü ve yazılarla karşılaştığımızda hiçbir ütopyanın hayal olmadığı kanıtları gözlerimizin önüne seriliyor. Kapitalist bir dünyada yaşadığımız göz önüne alınırsa basın sektörünün araçları sistemiçi bakış açılarının meşrulaştırılmasını sağlıyor. Galerilerde ya da yasal düzenlemelerle yapılan bütün etkinlikler her ne kadar karşı bir tavır da sergileseler sanat camiasında kabul görüyor ve sistemin içine giriyor. Sokakta yapılan işler doğası gereği onaylanmaya ya da sistem içine girmeye ihtiyaç duymuyor. Sanat eylemcileri işlerini doğrudan ifade edebiliyor. Ayrıca sokağı kullanabiliyor, gerek görsel gerek yazılı gereçlerle imgelenimlerini yansıtabiliyor. Tabii burada sokağı bir malzeme, ürün yaratabilecek bir yenilik merkezi olarak da görebiliriz. Devamlı değişen, devamlı duran ve içinde yer aldığımız bir malzeme, değişim yapısı.

R.A.: W. Benjamin, Avrupalı aydının son fotoğrafı: Sürrealizm makalesinde Sürrealizm ile sokak arasında güçlü bir tinsel bağ kurar. Bu bağ hakkında ne demek istersin?

A.Ö.: Benim anladığım kadarıyla Benjamin'in istediği sivil sanat, bu noktada sürrealistler sivil sanat oluşumunun yapı taşlarını oluşturuyor. Sürrealizmin temeli olan kolektif çalışma sokak sanatçılarının işlerini çözümleyecek en önemli unsurlardan biri olarak elimizde bulunuyor, kolektif çalışmayı hem bir yöntem hem de eylem olarak görürsek Benjamin'in şu sözlerini daha iyi kavrayabiliriz belki: "Dünyanın örgüsü içinde düş, bireyselliği çürük bir diş gibi yerinden oynatır." Benjamin sürrealistleri "devrimin manevi evlatları" (kapitalist topluma karşı yapılan) olarak görüyor. Örneğin, Benjamin bu makalesinde şehir ve aşk ilişkisini, devrimci bir deneyim bakış açısıyla çok açık ifade eder: "Breton ve Nadja büyük kentlerin işçi mahallelerinde yaşadığımız her şeyi devrimci bir eyleme olmasa da devrimci bir deneyime dönüştüren aşıklardır. Onlar, bu şeylerde gizlenen 'atmosferin' muazzam gücünü patlama noktasına getirirler." Bu yazıda da belirtildiği gibi mahremiyet önceleri aristokratlara özgü bir değerdi, zaman geçtikçe sonradan görme küçük burjuvaların derdi oldu. Sanat ürünlerinin iç mekanlarda sergilenmesi ve yapılması akla bu mahremiyet duygusunu getiriyor. Bunun karşısına da sokak sanatını koymak pekala mümkün.

R.A.: Ülkemizde senin de metinlerini verdiğin Düzensiz dışında sürrealizm, tekil üretimler bazında kalsa da, dünya çapında birçok güçlü sürrealist grup var. Sürrealist sanatçıların geçmişten bugüne sokak pratikleri hakkında bize neler söylersin?

A.Ö.: Sürrealist sanatçıların geçmişten günümüze sokak pratikleri konusunda tam

bir bilgim yok açıkçası, tüm bunlar ayrıntılı bir araştırmayı gerektiriyor. Ama günümüzde, senin de bildiğin ve takip ettiğin gibi aktif ve kolektif çalışmalar yapan yurtdışında çeşitli sürrealist gruplar var. Bunlar işlerini grafiti, fotoğraf, sürrealist metin yapılarıyla internet üzerinde ya da kolektif sunumlarla dışa açabiliyorlar. Londra Sürrealist Eylem Grubu'nun şehirle oynadıkları bir oyunu örnek vermek istiyorum. Grubun sözcüsü Merl'in anlattığına göre oyun çok basit bir oyun ve grubun en severek oynadığı oyunlardan. Tek yapılması gereken sokağa çıkmak, kaya havuzları aramak ve buradaki fauna ve florayı kaydetmek. Söylendiği üzere kaya havuzunun ne olduğuna karar vermek oyunculara bağlı-içlerinde hiç su bulunmayabilir. Şehrin değişik yerlerindeki değişik türdeki kaya havuzları karşılaştırılabiliyor ya da aynı yere farklı zamanlarda farklı koşullarda gidilebiliyor ve nasıl değiştikleri kaydediliyor. Böylece sokakların şiirsel değişimini yaratıyorsunuz.

Şehirsel Kaya Havuzu/Paul Cowdell tarafından tasarlanmış bir oyun.
Fotoğraf: *Merl*

R.A.: Exociti örneğindeki gibi güncel sanat üretiminde bilinen sanatçı ve küratörlerin ürettiği sokak sanatı projeleri ile sokak sanatçılarının illegal üretimleri arasında; sence ne gibi çakışmalar ve ayrılıklar var?

A.Ö.: En basitinden söylemek gerekirse mahrem ya da kapalı bir mekanda gerçekleştirileceği söylenen aslında olmayan bir sergi, güncel basın yayın organlarınca duyuruluyor ve meşrulaştırılıyor ya da legalleştiriliyor. Burada söylemek istediğim yapılan ya da yapılmayan iş izleyicisiyle karşı karşıya gelmeden önce bir eleme ya da değerlendirme sürecinden geçiyor. Bu da insanların algı süreçlerini etkiliyor. Bana illegal üretimler sokak sanatının üretim aşamasında daha doğal bir süreç gibi geliyor. İzleyici açısından düşündüğümüzde legal sokak sanatı projeleri ya da illegal sokak sanatı projelerinin etkileri kişiden kişiye muhakkak farklar yaratacaktır. Sanatçının ötesinde planlanan bir projeyle, bununla legal demek istiyorum sanatçının birebir kolektif tasarladığı bir proje arasında tabii ki farklar var. İllegal sokak sanatı projeleri çok daha özgür, düşgücü yüksek ürünler ve izleyiciler çıkartacaktır.

R.A.: Son dönemde popüler kültürün sokak sanatına ilgisi, radikal bir kanalın evcilleştirilmesi ya da içinin boşaltılması riskini taşıyor mu?

A.Ö.: Popüler kültürün bir rezalet olduğu ülkemizde, eğer popüler kültür de bu işlere katkıda bulunabilirse ne büyük mutluluk.

R.A.: Şubat 2006 tarihli 'sokağın sanatı için yoldan çıkmış manifesto' küresel ölçekli street art mantığından farklı vurgulara sahipti. Sence sokağın sanatı, tamamen piyasa çarklarına takılmış güncel sanat dünyasında alternatif bir yangın çıkışı oluşturabilir mi?

A.Ö.: Oluşturabilir, oluşturmalıdır. Kolektif çalışma, sınır tanımayan düşgücüyle üretilmiş işler piyasa çarklarına takılmış yerinde duran emtiaya dönüşmüş işlerin karşısında aktivist bir tavırla duruyor. Bu da sokak sanatını ister istemez farklı platformlara taşıyacaktır. Gün gelir sokak sanatı merkezileşir, kabul görür, kendi içinde tıkanır, o zaman alternatif sanat formları doğar. Sanat zaten özgürleştiği için de bu biçimlerin piyasa çarklarına takılı ya da takılı olmaması sorun taşımaz.

R.A.: Senin için sokak sanatı ne ifade ediyor, sanat eğitimi alan biri olarak neden bu radikal alanı seçtin?

H.V.: Tamamen özgürlükle ilgili, bazen kaçış, bazen rahatlama. Sokakta iş üretimi esnasında illegal bir eylem yaptığınızın farkında olmak işin eğlenceli tarafı. O an sadece sokak ve üzerindeki iş vardır. Stencil veya stickerı duvara bastıktan sonra, iş benden çıkar ve duvara, sokağa ait olur. Akademik eğitim bunun tersini söylemesine rağmen, kendimi ikisinin ortasında kalmış biri olarak görmüyorum. Sokakta iş üretirken, sanat eğitimi alıyor olmam daha rahat davranmamı sağlıyor. Bir engelleme olursa öğrenci kartımı gösterip, "ben resim öğrencisiyim ve buraya resim yapıyorum" diye savunuyorum kendimi. Sokaktaki işlerimi, okulda ve çeşitli galerilerde kabul ettirmem, bu iki tezat sanat alanını birbiriyle harmanladığımın bir göstergesi bence.

R.A.: Sokak sanatı ülkemizde hep İstanbul merkezli anılıyor, ama sizin örneğiniz de olduğu gibi Anadolu'nun birçok şehrinde sokak sanatı üretimi var. Bize kendi üretimlerini ve İzmir sokak sanatı ortamını özetler misin?

H.V.: Evet, genel sanat ortamında olduğu gibi, sokak sanatında da merkez İstanbul. Bu kesinlikle diğer illerde de sokak sanatının yapılmadığı anlamına gelmemeli. İzmir sokaklarında yer yer grafiti, stencil ve sticker işleri gözükse de, bu işler dağınık ve yapanların kim olduğu çoğu kez bilinmiyor. Sokakta iş üretip bir şeyler yapmak isteyen bir kitle var, ama dediğim gibi birbirlerinden habersiz ve bağımsız ilerliyorlar. Okuduğum okulda grafiti yapanlar var bunlardan başka benim dışımda stencille ilgilenen 3-4 kişinin olduğunu biliyorum. Bu işlere insanların yabancı olduğunu bildiğimden, sokağın tepkisini merak etmem sonucu yol kenarlarındaki noktalara, tabela, elektrik kutuları ve duvarlara A4 stencillerle başladım. Daha sonra boyutlar büyüdü ve stencilin dışında sokağa kendi tasarladığım stickerları da yapıştırmaya başladım. 2006 yılında da iki farklı galeri mekânına bu sokak işlerimi galeri mantığı çerçevesinde ve sokaktaki hallerini bozmadan onları belgeler nitelikte soktum ve sergiledim.

R.A.: Stencil üretiminde çizimden değil, dijital çıktılar üzerinden çalıştığını biliyorum. Sanat eğitimi alan biri için bu bir eksik gibi algılanabilinir mi?

H.V.: Büyük boyutlu stencillerimde kendi çektiğim görsellerden yararlanıyorum, fotoğrafı dönüştürürken de dijital ortam en hızlı teknik. Diğer küçük boyutlu stencillerim etrafımdaki ünsüz insanlar veya ünlü bayan portreleri olduğundan bunları hazırlarken de dijital ortamdan faydalanıyorum. Bunun dışındaki A4 ve A3 karakter stencillerimin tamamı benim tasarladığım karakter çizimleri ve bunları el çizimiyle üretiyorum. Elde etmek istediğim işe göre kullandığım teknik

el çizimi veya dijital olabilir. Bana göre bu eksikten ziyade bir seçim. Her iki tekniği de reddetmeyip, oluşturmak istediğim stencile göre çalışmaya başlıyorum.

R.A.: Küresel çapta radikal üretimleri ile anılan İngiliz sokak sanatçısı Banksy hakkında neler düşünüyorsun?

H.V.: Stencilin dünya çapında üne kavuşmasında en etkin aktör olup, yaşadığı ülkeyi oldukça açık ve sert bir dille eleştiren Banksy'e olan hayranlığım Filistin duvarına yaptığı cesur çalışmalardan sonra daha da arttı. Louvre Müzesi, Tate Galeri ve New York Metropoliten müzesine, çeşitli sanatçılara ait tabloları kendine göre değiştirip kaçak olarak sokması onun sanatının bir özeti gibiydi. Bu tabloların birkaç saat asılı kalıp Banksy'e iade edilmeyişi de işin gülünç tarafı. Yüzünü ve gerçek adını saklaması, insanların gözünde Banksy'i daha kabul edilir ve daha saygın bir yere taşıdı.

R.A.: Son yıllarda popüler kültürün sokak sanatına ilgisi, radikal bir kanalın evcilleşmesi ya da içinin boşalması riskini sence taşıyor mu?

H.V.: Böyle bir riskin varlığından söz edilebilir, Obey örneğini ele alırsak; Obey' in internetten sunduğu işleri güzel olmasının yanında oldukça pahalılar. Siparişe dayalı üretim mantığı, sokak sanatının ruhuna aykırı bence. Özünde tamamen özgür, illegal yer yer isyankâr, yer yer eğlenceli işler sokağa daha uygun. Günümüzde sokak sanatı hızlı bir şekilde ivme kazandıkça, reklam ve tasarım dünyasının ilgisini de o denli yakından çekiyor. Buna karşı koymak veya bu furyanın içinde yer almak tamamen sanatçının kararıyla alakalı.

R.A.: 80'li yılların sonundan beri 2/5BZ projesiyle video ve işitsel cut-up'lar yanında sokak sanatı kavramında sık sık rastladığımız sticker, afiş, fanzin gibi işlerde ürettiniz. Sokak sanatı bağlamında çalışmalarınızı bize özetler misin?

S.K.: Çevremdekilerle paylaştığım ilk üretimlerimden biri; 1982 gibi ortaokul yıllarında Ajda Pekkan kaseti taklit edilerek üretilen ve kırtasiyelerde satılan küçük deftere çizerek yaptığım, "ping pong oynayan adamlar ve süperçöpmen Ajda Pekkan" adlı çizgi film. O yıllarda çevredekilere gösterdiğim bu filmi 1992'de ise bir şekilde İstanbul'da üç ay boyunca sergileme imkânı buldum ve bu filmi herkes o dönemde '1 Lira' ödeyerek seyredebildi. Yine 80'li yıllarda fotokopi kullanmadan, dört-beş adet üretilen ve orijinaline benzetilerek çoğaltılan, iki-üç sayfalık sarı kâğıda yapılan, dergilerim vardı. Özellikle 80'lerin sonu Topkapı bitpazarında küçüklüğümde hatıralarımda kalan yerli filmlerinin beta kasetlerini ve bugünlerde fahiş fiyatlara açık arttırmayla satılan 60 ve 70'lere ait bazı özel müziklerin plaklarını bulmaya başlamıştım, ama zaten evde yerli sanatçılardan Orhan Gencebay, Cem Karaca, Davud Suları gibi sanatçıların müzikleri vardı. Ama mesela 89-90 gibi ilk olarak Neşet Ertaş'ı orada öğrendiğimi söylemeliyim. Depolarda kalmış gibi gözüken bir 45'liğinden çok sayıda vardı. Çok da iyi bir türküsü idi. Topkapı bitpazarı o dönemler Türkiye'nin farklı yerlerinde yaşayanların kullanılmış mallarının satıldığı bir yerdi. Belki de ufak bir kopyası ya da kullanışlı, ucuz ve zaman zaman güzel çöplerinde bulunduğu bir yer. Hatta Almanya'dan gelen işçilerin eşyaları dolayısıyla Avrupa ikinci elleri bile vardı. Bazen bu pazarda elimdekileri değiş tokuş yoluyla değiştiriyordum.

İstanbul'da zaman zaman gördüğümüz mesela Ayasofya'daki gibi kilise-cami karışımında da rastladığımız veya 70'lerin yerli seks filmlerindeki afiş ve fotoların edep yerlerine yapıştırılan montaj sitilindeki 'cut-up 'dan aldığım yöntem ilhamı ile bu film materyaller ile TV'de gördüğüm ve Türkiye'de yeni yeni yeşermekte olan hegemonik medya görüntülerini ve ayrıca bunlarla birlikte o yıllarda yaptığım müzikleri karıştırmaya başladım. Filmleri de video kayıt edici ile basit şekillerde kestim düzenledim. O yıllarda kolaj, kitch, cut-up gibi terimleri bilmediğimi söylemeliyim. Ama tabiî ki yamalı bohçanın anlamını herkes gibi ben de bilirdim. Birbirine karıştırdığım bu görüntüleri ve sesleri o yıllarda 2/5BZ adı altındaki projem ile zaman zaman gurup arkadaşlarımla zaman zaman da tek başıma canlı konser şeklinde insanlarla paylaşmaya başladım ve tek başıma kasetler ürettim. Bu kasetler yaklaşık o yıllarda 2000'e yakın kişiye ulaşmıştı ve kendi imkânlarımla çoğalttığım için ihtiyacın aşağı yukarı 1/3'ünü karşılayabilmiştim. Günümüzde çoğu yerde rastladığımız ve bazen nostalji bıkkınlığı verebilen bu görüntüleri ve sesleri o yıllarda ilk kullanan grup özelliğini taşıyordu 2/5BZ. Bir ara da ismini 2/B5Z yapmıştım. Yaptığım üretimlerin arttığı posterleri, kasetleri, çıkartmaları, daha çok insanlarla paylaşmam ise 90-91 yılına rastlar. Özellikle ilk yaptığım eylemlerden

olan çıkartmaları çok önemsiyor ve hâlâ aynı heyecanla her yeri duruma göre bazen süslüyorum veya bazen pisletiyorum. Bir nevi 'no exociti' durumu... 15 ülke 70 şehirde bunu yapmama rağmen geçenlerde Berlin'deki Alman bir arkadaşım bana senin çıkarmanı Londra'da bir sanatçı binasının tuvaletinde gördüm deyince daha da sevindim. Çünkü ben oraya hiç gitmedim. Kimin yapmış olabileceğini de hâlâ gerçekten bilmiyorum.

Ben cut-up, sokak sanatı gibi terimlere ait olmak istememeyi tercih ederim, ama bu her zaman geçerli olmayabiliyor. Mesela videolarımın yanında çıkartmalarımın, posterlerimin de sergilendiği bir sergim olmuştu Avusturya'da. Değişik şehir sokaklarında çekilmiş çıkartmalarımın fotoğrafları da vardı orada.

Ya da benim yaptığım işlerin bana çok uzak da olmayan ve kimilerince dünyada cut-up ın görsel ve işitsel sanatlarındaki en önemli temsilcileri ve öncülerinden sayılan Negativland, John Oswald gibi sanatçılar ile davet edildiğim Clubtransmediale festivalinde aynı konu altında, aynı sahnede aynı gün 2003 Şubatı'nda görsel-işitsel performans yaptım. O günkü ana tema hegemonik medyayı tersyüz etmek ile ilgiliydi. Oswald özelikle müzik alanında bu işin öncülerinden biri sayılıyormuş orada, karşılaşmadan evvel tanımıyordum kim olduğunu, ama o günkü yeni performansı bana çok sanat kokuyor geldi ve pek beğenmedim. Ama o gün 'Negativland ' adlı projeyi ise gerçekten çok beğendim. Onun dışında benimle aşağı yukarı aynı yıllarda başlayan Londra'dan 'People Like Us' adlı proje vardı o gün, ama onun yerine 1980'lerde ona benzer işler yapan ve geçtiğimiz yıl aynı sahneyi Prag'da paylaştığım 'Tape Beatles' adlı projeyi tercih ederim. Çok iyiydiler.

Üç sinema makinesi ve kesilmiş ve looplanmış, bazen çöplerden bulunmuş hazır filmlerle çok aktif gerçek bir performans yapıyorlar. Birlikte çalmaktan memnun olduğum ender projelerden.

Genelde medyanın hegemonyasını birebir yaşamış bu projelerin benzer dertlerden muzdarip olduğu belli oluyor. Ama Türkiye'deki toplumla, ekonomik ve sosyolojik olarak daha farklı diğer toplumlar arasında, montajsal vb. sanatlar bakımından zaman zaman bazı farklar da olabiliyor. Mesela göçmenler, yerleşmeye gittikleri zaman ekonomik nedenlerle yerleşmiş insanların bildiklerini öğrenmek, her şeyi almak zorunda kalabiliyor ve ortaya bazen yararlı bazen yararsız ani gelen bilgilerin üst üste bindiği montaj/ekleme şeyler çıkartabiliyor ya da teknolojinin aniden geldiği, önceki alışkanlıklar ve yeni teknolojiler arasında bocalayan toplumlardaysa montaj ve adaptörleme yaşamın her alanında büyük önem kazanıyor. Bu montajlama ve adaptörleme eğer ki işlevini başarı ile getiriyorsa, bana göre hiçbir problem yoktur, ama bu montajlama ve adaptörlemenin geçici ve eskisinden daha fazla sorun bırakacak bir çözüm olduğu anlar da az değildir. Ve ayrıca tabiî ki defolu üretim bazı toplumlarda olağan bir şeydir ve defolu elbise de, yamalı elbise de giyilebilir bir şeydir.

2/5BZ'de yaptıklarım da konular zaman zaman değişse de son yıllarda da ilk yaptığım yıllardakine benzer işler yapıyorum. Ama uzun yıllar görüntü alanında sadece iki VHS kullanmama rağmen ve onlarla performans yapmama rağmen, en son zamanlar teknik olarak ise dijital teknolojiyi kullanıyorum. Bazen çaldığım gün veya bir gün önce çalacağım alandaki görüntüleri video'ya çekip son dakika onları benim konuya uygun elimde materyallerle esleştirip ortaya bir şey çıkarmak benim için heyecan verici olabiliyor. Bu işlemleri gerçekleştirmemde faydalı ve hızlı oluyor bu dijital teknoloji. Ama sahnede analog video mikser kullanıyorum ve bu analog video mikser ile canlı video karıştırma ve diğer yandan aynı anda canlı olarak sesleri geliştirmek ve düzenlemek özellikle çalarken son yıllarda en önemsediğim iş, geçenlerde yaptığım bu iş dolayısıyla ' Vj Book ' adlı Vj'lik sanatı hakkında dünyada ilk defa yayınlanan bir kitapta bana da yer ayırdıklarını gördüm.

Bu performans tamamen olmasa da adını "az çok atmasyon performans" olarak tanımladığım ve 2/5BZ'nin 91-92 yıllarından beri çeşitli konserlerde yaptığı gibi yarı atmasyon yarı belirlenmiş bir şekilde devam ediyor. Ayrıca 1995 Ocak'taki Leman Kültür'deki konserimizdeki bu yarı atmasyon, yarı belirlenmiş tavrımıza enstrüman olarak benim çaldığım bağlamayı da eklediğimi hatırlıyorum. Eskilere ait severek yaptığım Beyoğlu sokaklı bir KAMUSAL TALAN SERGİSİ adlı çıkartmam. 1992 yılının yılbaşısından bir hafta kadar önce yılbaşı alışverişi çılgınlığı nedeniyle aklıma gelen bir çıkartma ve posteri İstiklal Caddesi'ndeki direklere yapıştırmıştım. O zamanlar bu direkler bayağı boştu ve temizdi. Bir ben, bir direk ve bazen de haşere ilaçlama çıkartmaları vardı o direklerde. İşte o direklere 60'lara ait eski bir dergide rastladığım Zeki Müren'in kendi açtığı bir mağazanın reklâmını

yapıştırdım! Reklâm da, yılbaşı zamanı yayınlanmış dergide yılbaşı alışverişinizi Zeki Müren'in mağazasından yapın diyor! Mağazada, Beyoğlu'nda!! İşte o ilanın posteri ve çıkartmasını o dönem etrafa koymuştum. Bilmiyorum o mağazayı arayanlar çıktı mı, ama bir diğer yaptığım çıkartmadaki adresi arayanların olduğunu öğrendim yıllar sonra. O da 92 yılına ait "Özgür Hamam" adlı çıkartmam. Artık kadın ve erkek bir arada. "Özgür Hamam Açıldı" diyen bir ilan... Adres Beyoğlu'nda bir sokaktı. Yıllar sonra rastladığım bazı insanlardan öğrendim ki o yıllar o sokağı ziyaret edip "Özgür Hamamı" aramışlar!

R.A.: Galeri/müze/bienal gibi mekanlarda öne çıkan güncel sanat gündemiyle çok da kesişmeden, keyifli ve yaratıcı işler ürettin. Bu manada proje olarak 2/5BZ yukarıda belirttiğim mekânlara mı, yoksa sokağa mı yakın bir konum belirliyor?

S.K.: Bunu fark ettiğine sevindim yani güncel sanat terimi çok da sıcak bir terim değil benim anlayışıma göre. Bayağı dalga geçilmesi gereken zorlama bir terim gibi geliyor bana. O camiaya ait olmadan bazı şeyler üretebilmiş olmayı da iyi bir yol olarak görüyorum ve kendimi bu konuda şanslı görüyorum. Bu bazen sizin gerçekten özgür olmanızı sağlayabiliyor. Herhangi bir üretiminizi insanlara sunmadan önce kontrolleri olabildiğince azaltabiliyorsunuz. Bienaldi, küratördü, iyi niyetli uyarıydı falan derken bir bakıyorsunuz zaman zaman sanatçı kendi kendisini sansürleme pozisyonuna bile düşebiliyor. Ben mümkün olduğunca az kişiye bağımlı olarak gerçekleştirilen bu özgürlük hissini önemsiyorum. Zamanında yaptığım kaset demolar ve fotokopi dergilerde bu özgürlük hissiyle yapılmıştı zaten. Hâlâ da onu olabildiğince korumaya çalışıyorum.

Ben diğer iş kollarında olduğu gibi bu güncel sanat camiasında da o küratörler ve onların sanatçılarının birlikte birbirini kolladığı bir camia da çok da bulunmayı arzulamıyorum. Ona rağmen böyle ortamlarda bulundum. Her şeye rağmen şu ana kadar pişman olacağım bir şey yapmadım, ama bu olmayacak demek değil. Aklımızın erdiği kadar gidiyoruz.

Bazen o camia ile ilgili işler ürettiğimi de söylemeliyim. Mesela bu güncel sanat ortamını yeni yeni tanımaya başladığımda yerli olsun yabancı olsun bu küratörlerin geçmişten beri birbiri ile kapıştıklarını ve son dönemlerde de özellikle İstanbul başlıklı sergilerde kendilerine bir yer kapmaya çalıştıklarını fark edince (bazıları bu sergileri önce yapabilmek için tarihlerini bile değiştirip öne almıştır ya da bazıları "yok ben İstanbul'u daha iyi tanırım, sen tanımazsın" deyip ama yine bu İstanbul markası üzerinden kavga etmiştir.), bütün bunların devamında üstüne üstlük beni de böyle sergilere davet edince bende eski Türk filminden bulduğum 'kadınlı erkekli 5-6 kişilik grubun birbirinin başını saçını yolan görüntüsüne "İstanbul sanat marketinde küratör savaşları" adı altında gösterdim o katıldığım sergilerde. Mesela son olarak 2/5BZ'nin plak kapağı olarak İstanbul Bienali'nde de sergilediğim masada vardı.

Bir diğer ilginç sürecin de, yeni yeni sanat camiasında bulunduğum dönemlerde, sergi hazırlama esnasında olduğunu fark ettim. En alternatif sanat camiası ve topluluğu bile bir bakıyorsun sergi başlamadan evvel çok hararetli bir şekilde katalog için koşuşturuyorlar. Bütün enerjileri ve hırsları katalog için. Sergide bir sürü aksaklık var, ama katalog iyi olsun diye uğraşılıyor ve sonunda katalog serginin kendisinden daha iyi oluyor. Ve katalogun sergi ile pek de ilgisi yok.. Bunun üzerine bir el ilanı yaptım ve katıldığım yurtiçi ve yurtdışı bütün sergilerde her yere dağıttım. 'Şahane sergi katalogları yapılır. Eğer ki kötü bir serginiz var ise, biz onu iyi katalog ile düzeltiyoruz.' diyen bir ilan. Düzelten firmanın adı ise 'göz boyama grafik ajentası'.

Platform sanat galerisine 2005 başları gibi bir masa koydular. Masada İstanbul ile ilgili gerçekleşmiş çoğu serginin katalogları var. Bu masayı görür görmez 'tamam' dedim. bu masa benim el ilanı için çok iyi bir sergi alanı. İşte bir de o masayı benim el ilanları donatıp süsledim. Daha sonra bunu foto olarak da sunmuştum insanlara..

Bir de 2005 İstanbul Bienali'nde benim 2000 yılından beri çeşitli sergi ve festivallerde kullandığım 'No Turistik No Egzotik No Etnik Market' adlı slogan ile ürettiğim 2003 tarihli BBC Radio 1 için yapılan plağımı bir İspanyol sanatçı satın almak istemişti. Ve bana bu sloganı kastederek ve İstanbul Bienali'nin turistik olmamaya çabalayan manifestosundan da bahsederek, "Bu NO Turistik NO Egzotik adlı plağınız bu İstanbul Bienal ile mi ilgili, onun da böyle bir manifestosu var" demişti. Ben de şaşkın bir şekilde bu plak 2003'te yapıldı demiştim.

Bazen bu bienal sergi ve festival temaları benim için çok yeni ve heyecan verici

PAVE DANGEREUSE
BALISEE PAR
BOUEES JAUNES
A 2 100 m
GEGEN DIE BRIDGE

olamamış olsa da, zaman zaman çeşitli ülkelerde gayet akıllıca ve dürüstçe hazırlanmış İstanbul'daki gibi çok da şehrin markalaşması üzerine kurulmamış sanatsal etkinliklere de katıldım... Ve katıldığım bazı bu tarz sergi ve etkinliklere de iyi ki de katılmışım dediğim oldu. Bazen söylemek istediğiniz bir şeyi geniş kitlelere söyleme imkânı oluyor. Her ne kadar bazen bu geniş kitle çok genişlemiş, pelteleşmiş olup ve ilgili gibi durup gerçekten ilgilenmese de! Ama az sayıda da olsa ilgilenen çıkıyor ve hiç beklemediğiniz bir zamanda seneler önce yaptığınız bir üretimden dolayı geri dönen oldukça çok insanla da tanıştım. Ama arada sırada 1995'te yaptığım ' Hakkımda Ne Düşünüyorsan 2/5BZ Sana İki Katını Versin ' adlı kolaj filmimi seyredenlerin bana özellikle övgü dolu sözler söylediğini düşünmüyor değilim).

'Sokak mı steril mekan mı?' soruna cevabım sokaktır, ama genel olarak bu tarz sergilerde bana karışmadıklarını da söylemeliyim. Özellikle açılışında görsel işitsel performans için davet edildiğim sergilerde kendimi diğer sanatçılardan bazı bakımlardan daha şanslı görüyorum. Mesela teması kötü olan ve kötü hazırlanan bir sergide yer alan bir işinizle, o sergide dekoratif figüran kalma sansınız olabiliyor o sergi içinde. Benim ise açılışında, elimde ses ve görüntü araçları ile tamamen istediğimi söyleme ve sunma imkanım oluyor. Ve serbest atışlarımı gerçekleştiriyorum. Bu beklenmedik eleştiri karşısında bazen saygıyla karşılayıp tebrik ediyorlar, bazen de bozulup pek de çaktırmadan zaman içinde ilişkiyi kesiyorlar benimle...

Mesela davet edildiğim Rotterdam Film Festivali'nin oldukça turistik bir İstanbul ile ilgili bir gecesinde benden beklenen İstanbul görüntüleri yerine, Tehran ve San Paulo şehir görüntülerini kendi performansımın bir bölümünde göstermiştim.. Ya da geçenlerde Belçika'da gerçekleşen İstanbul adlı kötü temalı bir festivalin bana yaptığı ısrarlı davetini tek bir şartla kabul ettim; festivalde ismim anons edilmeyecek ve bu İstanbul festivaline ' Tehran ve Caracass'dan yeni mültimedya projesi Dj Hugo Chavez Vj Ahmedinejad' adı ile katılacaktım. Ve bu şekilde yer aldım o festivalde, kataloglarında ve şehir rehberlerinde. Seyircinin tepkisi de gayet iyiydi.

Ama bunu her zaman yapmıyorum. Tabii, bazen konusu itibarıyla iyi sergiler ve iyi festivaller, organizasyonlar da oluyor. O zaman onlara pek bulaşmıyorum. Bir de zaman zaman yanılabilirim de.

Bir de şunu söylemeliyim mesela yurt dışında yaklaşık 100'e yakın görsel-işitsel performans yapmışsam bunların yaklaşık 10 - 15 tanesi sanat sergileri ile ilgilidir. Ve birçok insan benim yurt dışında yaşayarak bu etkinlikleri gerçekleştirdiğimi sanıyor. Hâlbuki bu 15 ülke ve 70 şehirdeki performanslarımı İstanbul'dayken ve davet alarak gerçekleştirdim. Beni destekleyen bir galeri, enstitü, 'world music'li etnik marketli bir plak şirketi veya sponsor yoktu. Sadece beni davet eden etkinliklerin sponsorlukları ve destekleri ile gerçekleştirdim. Hem müzik hem video üretmek, bir yandan da gelen tekliflerin organizasyonunu yapmak gerçekten çok

fazla yorucu.

Özellikle 2000'lerin başında 8 ülke 40'a yakın şehirde gerçekleştirdiğim görsel işitsel konserler; yurtdışında bulunmadan Türkiye'de yaşayan sanatçılar ve müzisyenler arasında büyük bir ihtimalle ilklerden birisidir. Ama bence asıl önemlisi, bunun organizatörsüz, menajersiz, 'booking agency'siz gerçekleşmiş olması diye düşünüyorum. Komiktir ve hatta fantastik bir bilgidir ama 1930 ve 40'larda Ankaralı dedemin sazıyla Avrupa'da ve Amerika'da sokakta çaldığını öğrendim annemden bundan 10 sene kadar önce.

Avrupa, Rusya hatta Amerika'da yaşayan bazı müzisyen arkadaşlarım zaman zaman bana diğer ülkelerde çalacak mekan soruyorlar. Hatta bazen onları mekanlarla tanıştırdım ve onlar da oralarda konserler verdiler. Almanya'da yayınlanan benim hazırladığım radyo programlarımda da, çeşitli ülkelerde değiş tokuş yaptığım demoları çalmaya özen gösterdim.

Bir de sanat camiasındaki insanlar seyircisiyle biraz daha mı değerli sorusunu bana sordurtan deneyimler de geçirdim. Mesela diyelim ki bir sergi açılışındaki performansıma 200 kişi gelmiş ve iyi tepkiler almışım. Başka bir gün normal bir kulüpte aynı şehirde yaptığım aynı performansıma 400 kişi gelmiş ve iyi tepkiler almışım. Ama her nedense gerek basında gerek insanların kafasında o sergi daha prestijli olarak algılanıyor ve çok büyütülüyor. Yani bir sanat insanı, iki normal kulübe gelen insana eşit mi sorusunu sıkça sormama sebep olan olaylarla sıkça karşılaşıyorum. En alternatif gibi gözüken insanların kafasında bile böyle bir önyargı var. Garip tabiî ki...

Buradaki ana problemlerden biri genel olarak sanat camiasının gerek yayınları ile ile gerek sanat tarihi tutkusuyla kendisinin bir misyon sahibi olduğunu sanması, dolayısıyla sanat camiası dışında başka yerlerde gerçekleşen etkenlikleri es geçmesi ve kendisini gereğinden çok fazla önemsemesi diye düşünüyorum.

R.A.: Radikal gazetesinin 10. yılı kapsamında yapılan Radikalart çalışmasına katılan sanatçılar arasındaydın. Şehrin merkezi yerlerindeki ayaklı reklâm panolarında yapıtların sergilendiği bu etkinliğin sokak ve sokakları dolduran insanlarla nasıl ilişki kurduğunu düşünüyorsun? İllegal yapılan sokak sanatı (grafiti, sticker vb.) ile bu tip legal projeler nerede çatışır ya da çakışır?

S.K.: Daha önce bu tarz panolara çıkartmalarımı yapıştıran birisi olarak, ilk yaptığım iş kendi panolarıma çıkartmalarımı yapıştırmak oldu. Tabiî ki illegal yapılan çok daha değerli yöntem olarak ama yöntem olarak. O yöntemde çok daha fazla özgür olma pozisyonunuz var. Ama benim ilk baktığım ise söylenen söz (tabiî ki nerede ve kime söylendiği de önemli). Bu panonun içindeki ve duvardaki illegal üretim ne söylüyor? Beni ilk olarak ilgilendiren bu. Biri diğerinden söylenen sözün içeriğine göre daha anlamlı ve gerçek olabiliyor. Yani buradan yola çıkarak illegal olarak ve sırf özgür olarak yapıldı diye o yol daha değerli olmayabiliyor. Beni ikinci ilgilendiren ise yöntemi, nerede ve kime söylediği. Mesela ben o sergideki "kilink 2010 istanbul" adlı posterimi gerçekten çok sevdim. Biraz da, şehir ve ülke yöneticilerinden, muhalif kimlikli yazarlardan üniversite hocalarına kadar hepsinin birden aynı potada pek de sorgulanmadan çok sevindiği bu 2010 çılgınlığı ile de ilgili bu poster... İlk olarak video performanslarda ve 2006 Temmuz'da başlamıştım anti- 2010 çalışmalarıma ve Kasım 2006'da da bu poster ile şekil aldı.

Ben bu posteri sergi tesliminden bir ay önce Kasım 2006'da yaptım ve sağa sola yapıştırmaya başladım. Ama şu bir gerçek ki bu poster bu sergide yer aldıktan ve hatta iki ayrı gazetede anlaşılır bir şekilde yer aldıktan sonra daha fazla insana ulaştı. Hatta 2010 komitesi yöneticilerine bile ulaşmış. Posterimi ve eleştirimi hoş bulduklarını söyleyerek benimle kontağa geçmeye çalıştılar ve toplantılarında eleştirilerimi söylememi ve ayrıca bu projeye katkıda bulunmamı dilediklerini söylediler!

Bu yaptığım posteri gazetede değil de sadece çıkartma, stencil mitensil olarak bir duvarda görseler, "aa çocuklar ne de güzel güncel sokak sanatı yapıyor falan deyip benimle kontağa geçmeye çalışmazlardı" diye bir soru işareti kafamda var tabiî ki... Ama şimdi ise belki de bir rüşvet olarak projenin en başına geçme, hatta ve hatta o doğu-batı, 'İstanbul köprüdür' adlı İstanbul pazarlama manifestolarını ya da o kötü logoyu değiştirme potansiyelim doğdu gibi gözüküyor- hayal kurmuyorum, sayıklamıyorum.

(<http://www.myspace.com/europeancapitalofculture2010> , Ekim 2006'da yapıldı.)

R.A.: Son yıllarda popüler kültürün sokak sanatına ilgisi radikal bir kanalın evcilleşmesi ve içinin boşaltılması riskini taşır mı?

S.K.: Bu içinin boşaltılması meselesi bir çok konu için geçerli. Özellikle günümüzde... Her yerde her konuda rastlıyoruz. Mesela ABD savaş helikopterlerine bir zamanlar yok ettikleri Amerikalı yerlilerinin isimlerini verenler için de geçerli. Bu hoş değil tabii. Ama bu iç boşaltma, her türlü egemenin ve ulusun ikonlarına ve hegemonyasına yapılacaksa iyi bir şeydir. Zaten yapılmalıdır da. Ve tabii ki evcilleşme sokak sanatı için de söz konusu olabilir. Yurt dışında oldukça yaygın olan adını yeni öğrendiğim

stencil denilen şeyin son yılların güncel ithal sokak sanatı olarak sadece Beyoğlu, Cihangir çevresinde yaparak sokak sanatı yapıyorum denmesini fazla iddialı buluyorum. Sokak sanatı yapmıyorum deniliyorsa problem yok zaten, sadece Beyoğlu Cihangir'de değil de, özellikle İstanbul'a gelen ecnebi küratörlerin ve sanat marketini takip eden basının kapsama alanı dışındaki yerlere de duvar püskürtmesi yapan bir sürü insan var. 1990-91 yıllarında kartondan kalıp yazı çıkarıp, spreyleyip Kabataş'ta üniversite çevresine ve duvarlara bazı püskürtmeler yapmıştım. Zaman içerisinde, kolay taşınabilirlikten dolayı kişisel olarak çıkartma veya posterleme yöntemlerini daha fazla tercih ettim sanırım.

Şehirdeki duvarlar ve köprüler kullanılmayı bekleyen malzemelerdir, onları güzelleştirmek, talan etmek veya mesajınızı küratörlere falan ihtiyaç duymadan ulaştırmanıza aracı olabilirler.

Son zamanlarda gündeme gelen Türkiye'deki sokak sanatı denilen şey için ise, yeterli sayıya ulaşan sanatçılar çıktıkça küratörler ve sanat marketi de toplu sergiler şeklinde hemen bu sokak sanatı imasını taşıyan sergileri pazarlayacaklardır. "Yaşlanan insan topluluklarına karşı, İstanbul'un genç ve heyecan ya da ilham verici titreşimleri" gibi klişe cümlelerle tanımladıkları atmosferi yansıtmak için! Ankara'yı hatırlayan çıkacaktır yakında ama. Trabzon'un veya başka şehirlerin bazı yerlerinde yükselen faşizme karşı oralarda icra edilmesi gereken sokak sanatı gibi bir sokak sanatı alternatifi getirmek istemiyorum. Bu çok nasihatvari olur ve nasihatlerden pek hoşlanmam. Ama böyle bir şey görsem, iyi ki de yapılmış derim. Kendimi de bir sokak sanatçısı veya kapalı ortamlarda gerçekleşen sanat sergileri sanatçısı gibi görmüyorum. Genel olarak söylemek istediklerini bazen bulunulan durumlara göre düzenleyen, bazen de durumlara rağmen değiştirmeden icra etmeye çalışan biriyim. Kullandığım yöntemler sergi ve sokak ile sınırlı değil. İçinde plak da var internet de, ya da... Bir de benim açıklamalarım hiçbir zaman yaptığım işi kendisinden iyi açıklayamıyor.

Evcilleştirilmesi ve hazımsızlaştırılması meselesi ile ilgili olarak; aslında buna benzer bir süreç 90'ların en başlarında fotokopi dergi, demo kaset yapan benim de içinde bulunduğum küçük bir azınlığın başına geldi. Ama bu küçük azınlığın işleri, en alternatif gibi gözüken mizah dergilerinden televizyonda yaratıcı işler yapamayan popüler programcılara kadar birçok insana da zaman zaman ilham verdi. Bu medya organlarındaki bazıları bu ilhamı sakladı ve onu popüler kültüre yedirdi. Geceleri top programlar yaptı. Tabii ki kopyalanmasına karşı değildim, ama onların hizmet ettiği medya patronlarına "bakın elimde yeni bir heyecan verici fikir var" deyip yalakalık yapılmasına ve hizmet ettiği 'ye babam ye' kültürüne karşıyım. Aralarında yaratıcı ve akıllı işler yapanlarda vardır muhakkak. O kadar okul okumuşlar. Şimdilerde bir de 90'larda birçok insan tarafından gerçekleştirilen alternatif üretimlerin dökümünün İstanbul'u marka yapmaya yönelik sanat marketi etkinliklerine meze olması gündeme geliyor.

Genel olarak egemenlerin sanat galerilerine, bienaline, 2010'una, sanat marketine sıkışan sanatçı bazen, bilerek veya bilmeyerek zaman zaman hegemonyanın hareket alanında dans ediyor. Bu açıdan sokakta da bir şeyler söyleyebilmek önem kazanıyor. Gerek yazılama gerek püskürtme gerek çıkartmalar, yöntem çok önemli değil ama söyleyecek gerçekten iyi bir sözü olan sanatçı işini büyük bir sanat mekanında sergileyebilir de ve söylediği söz belki bu sergi dolayısıyla bazı dürüst medya organlarından çok sayıda insana ulaşabilir. Böyle pozisyonları da hesaba katmak gerekiyor.

Bir de bu galeri ve sanat camiasında rastlayabildiğimiz kontrol mekanizması bildiğimiz baskıcı yöntemlerle gelmesi dışında, arkadaşça!, dostça!, nazik bir konuşmada gelebiliyor. Bunlara dikkat etmek gerekiyor. Sokakta yapılanda ise ya çok sert bir tavırla karşılaşırsınız ya da yaptığınız üretim özgürce, kontrolsüz

aylarca veya yıllarca kaçak bir şekilde insanların görebildiği bir şekilde kalabilir orada. Ama hiç belli olmaz bir bakarsınız yakında İstanbul'un marka etkinlikleri dolayısıyla ilkokullara duvarlar için stencil ödevi bile verilebilir. Geçenlerde, gerçekten de ilkokullara 2010 için kompozisyon ödevi verildi bile.

Yıllar sonra içlerinden bazı arkadaşlarımız bu ilkokul dönemlerindeki egzersizlerinin 'avrupa gaspro birliği türk nasyonal enerjisi borularına ve köprüleri'ne stencil yapmak veya o hegemonik köprüleri kırmak, yırtmak, koparmak için sabotaj yapmaya yarayabileceğini fark ettiklerinde umarım sevineceklerdir.

R.A : Sokak sanatı sana ne ifade ediyor? Sanat eğitimi aldın mı, yoksa çalışman bir alaylı pratiği mi? Neden sokak sanatını seçtin?

Cobi: Evet sanat eğitimi aldım. Okulda boyayla, kalemle, maket bıçağıyla haşır neşir olduğumuzdan, sokağa çıkmak çok da zor olmadı benim için. Sokağa çıktığımda da niyetim insanlarla iletişime geçmekti. Bu yüzden "sokak sanatı" ifadesini kullanmak istemiyorum aslında, yaptıklarımı "iş, boyama" diye tanımlıyorum. Genel olarak, sokak sanatının altında yatan ana fikir, özgürce kendini ifade edebilmek ve bunu herkesle paylaşmaktır. Kimseye hesap vermeden, küratörsüz, maddi kaygısız... Akımların takipçileri ve sokak sanatı kültürünün içinde popüler olduğu için yer alan insanların yaptıkları da dahil. Farklı kesimlerin, farklı niyetleri var bunları yaparken. Bu nedenle kullanılan medya yani kamusal alana yapmış olmanın dışında çok fazla ortak özellik taşımayabilir. Duvarda gördüğünüz 'tag'lerin yani imzaların yapılma niyetiyle poster yapıştırmanın amacı birbirinden farklıdır. Propaganda amaçlı ya da tamamen kişisel olabilir. Bu yüzden sokak sanatı üst başlığı altında, birçok farklı amaç, yöntem ve teknik bulunur. Bu noktada ben, fikirlerimi uygulamak için sokağa çıkıyorum. Mekana özel işler yaptığım gibi, uygulanacak noktanın önemli olmadığı, sadece görselimi çoğaltmaya yönelik de çalışıyorum.

İnsanların sokakta her zaman gördüklerinden farklı bir şeyler görmelerini istediğim için, şehre yaşanmışlık katmak için yapıyorum. Şehirde dolaşırken, kocaman tabelalarda, billboardlarda, reklam panolarında aklımıza kazınmaya çalışılan markaların, bizim iznimiz olmadan her yerde karşımıza çıkması ne kadar olağan geliyorsa, kişiye ait iz görmek bir o kadar yabancı geliyor. Aslında alt diye nitelendirilen kültür, şehir kültürünün ta kendisi. Toplumda yaşanılan tepkileri en açık şekilde gösteren yollardan biri.

Özellikle Ankara'da yaşıyorsanız, sokakta ilginizi çekebilecek herhangi bir şey bulamazsınız. Ne bir sokağı döndükten sonra karşınıza deniz çıkar, ne de güzel mimari yapılar. Bu sanatsal üretim için iç karartan şehirde, ilham alabileceğiniz ya da sizi tetikleyecek herhangi bir yapıya rastlamanız mümkün değil. Bu nedenle sokakta böyle şeyler yoktu ve bunu biz yapmaya çalıştık. Tabii ki bunu Ankara'da tek yapan biz değiliz. Bizim gibi düşünenler de var.

R.A.: Exociti, Radikalart gibi küratörlerin belirlediği isimlerle yapılan sokak sanatı projeleri ile illegal sokak sanatı üretimleri nerede çakışır?

Cobi: Sponsorları ve küratörleri olan sokakta sergilenen işlerin, galerilerde sergilenen çalışmalardan bir farkı yok bence. Ayrıca bunun bir meydana ya da parka dikilen heykellerden de bir farkı yok. Sokak sanatı kavramını daha spesifik görmek gerekir.

küratörler ve seçilmiş sanatçıların olduğu bir proje nasıl tam ters karşı duruşu olan bir hareketle ilişkilendirilebilir ki! Radikalart'ın organize ettiği projede sokak sanatçısı olmayan insanların işleri vardı, bienallere katılan, galerilerde işlerini sergileyen insanlar. Gece olduğunda eline sprey boya almış biri gibi mi görünüyorlar?

R.A.: Beslendiğin kaynaklar nelerdir?

Cobl: Aslında konuyla ilgili sayısız web sayfasını takip etmekle beraber, özellikle günceli görmek adına woostercollective, graffiti.org, stencil revolution'ı takip ediyorum. İşlerini ve tavırlarını sevdiğim sanatçıların ve grupların web sayfaları yine birkaç örnekle, Akayism, Banksy, Blek le rat...

Grafiti, stencil ve genel sokak sanatı kitaplarını da edinmeye çalışıyorum. Özellikle çevremde konuyla ilgili birçok arkadaşım olduğu için ve başka insanlardan da bir şekilde haberim olduğu için, konuyu tartışma fırsatım oluyor.

R.A: Wooster örneğindeki gibi sokak sanatı sadece stencil, grafiti, sticker, poster ile sınırlı mı sence, yoksa edebiyattan sokak tiyatrosuna şenlik temelli bir hayat kavrayışıyla genişleyen bir hareket midir?

Cobl: Sergilendiği alan haricinde ortak özelliği bulunmayan sanatsal ifadelerin tümünün "sokak sanatı" kapsamına alınması yanlış olur kanaatimce. Benzer duygular taşısalar da, - kenti renklendirmek, sürpriz yaratmak, insanları düşündürmek, eğlendirmek...- farklı disiplinli sanatsal ifadelerin daha spesifik ve tanımlayıcı isimlerle anılması gerek. Mesela edebiyatı örnek alırsak, sokak sanatı ifade biçimine yakın, fanzinler vardır. Fanzin kelime olarak da anlam olarak da türünü doğru tarif etmektedir. Ya da durumcuların sloganımsı duvar yazıları daha farklı bir tanımlamaya girebilir.

Sokak sanatının malzeme açısından sınırlı olduğunu düşünmüyorum. Gelişen teknolojinin de etkisiyle birlikte, farklı malzemelerle sınırları ortadan kaldıran işler de mevcut. Bağımsız lazer şovları, projeksiyon görüntüleri gibi. Teknolojiden bağımsız, şimdi kullanılmayan, unutulmuş ilkel teknikler bile sokak sanatı sınırlarını genişletir.

Bu hareketlerin geliştiği ve genişlediğini görebiliyoruz. İnternet, özellikle Türkiye'de, dünyayla iletişime geçmemizi gerçek anlamda sağlayan tek iletişim aracı. En önemli etkisi internette her bilgiye, görsele ulaşabilmemiz. Avrupa ve Amerika için hiç de yabancı olunmayan grafitiler, stenciller ülkemizde herkes tarafından yeni yeni öğreniliyor. Son 7-8 yılda sokakta gördüğümüz grafitilerin stencillerin artışını görebiliyoruz. Umarım gelişir zaten.

R.A.: Ankara sokak sanatı pratiği hakkında bize bilgi verebilir misin?

Cobi: Ankara'da çalışmak kolaydır. Gecenin belirli saatlerinde sokakta kimse kalmaz. Yerine göre gündüz bile çalışılabilir. Önemli dezavantajlarından biri, genelde sokaklardaki apartmanların kendilerine ait alanlarda yer almaları. Bahçesinden girip apartmanı boyadığınızda sokaktan kopmuş, o binaya özel yapılmış hissi yaratıyor. Bir diğer özelliği ise Anadolu şehri olmasıdır. Mahalle kültürü gelişmiş olduğundan, kimseye görünmemek gerekiyor. Yolda bekleyen taksici bile sizi sorgulamaya gelebilir çünkü.

R.A.: Ham sanat (art brut) ile sokak sanatı arasında bir bağ kurulabilir mi?

Cobi: Sokak sanatıyla uğraşanların bir kısmının, "Ham sanat" sanatçılarının karakteristik özelliklerini sergilediğini düşünmüyorum. Üretim motivasyonu ve maddi gelir beklememede ortak bir tavır vardır, ama ünlü olma konusunda birçok sokak sanatçısı aynı anlayışta değildir. İfade tarzı belirleme ve logo-taglerin doğuşu da buradan gelmektedir. Hatta grafitilerin ilk çıkış noktası takma isimler ve bunların görsel varyasyonlarıydı. Hala da öyle. Sonuçta bunun da kendi içinde nedenleri var, alan belirleme, takımlar arasındaki iyi olma yarışı, müzik türlerinin etkileri, kişisel simgelerin görsel tekrarlarla markalaşmaları. Yine de kendi içindeki bir dünyada, sadece ilgisi olanların arasındaki bir tanınma yarışı. Bunu meşrulaştırıp gerçekten popüler olmuş ve işlerinin bir kısmını galerilerde sergileyenler de var. Amerika'da Futura ve Shepard Fairey, Avrupa'da El tono&Nuria, the london police gibi. Bunun yanlış olduğunu düşünmüyorum, bu o toplumdaki kabullenmeyle ilgili bir durum. Bu noktada ham sanattan uzak görüyorum sokak sanatını. Ancak yukarıda da anlatmaya çalıştığım şekliyle, sokak sanatı ile uğraşanların arasındaki temel niyet farklılıklarından kaynaklı bir benzeşme ve benzeşmeme durumu söz konusu. Görsellerinin altına imza atmayan, üslup farkından kimin yaptığı tahmin edilebilen ama tabii ki asla gerçekten kim olduğu bilinmeyen sanatçılar da var. Ham sanat tanımlamasına uyacak şekilde.

R.A.: Beraber hareket ettiğin bir sokak sanatı grubu olduğunu biliyorum. Bizlere grubunuzun yapısından, oluşumundan ve pratiklerinden bahsedebilir misin?

Cobi: Blockfactory aslında salt sokak sanatı grubu değildir. Sanat ve dünya görüşüyle benzer kaygıları taşıyan, üreten bir grubuz. İçimizde sokaklara iş yapanlar ve bunları belgeleyen fotoğrafçılardan videoyla uğraşanlara, müzik yapanlara kadar çeşitli üretimlerde bulunanlar var. Aslında üretim zamanında bir arada iş yapma hali ve buna ortak bir isim vermemizin adı Blockfactory. Aynı şehirlerde bile değiliz aslında. İstanbul'da Dodo ve Gustav Fiasco, Bournemouth'da Dogpsyche, Ankara'dan ben Cobi ve ortak projelerimizdeki diğer arkadaşlarımız.

2000 yılında stickerlarla başladığımız üretim hali, şimdi değişik malzemeler kullanarak devam ettirdiğimiz bir yapıda. Farklı şehirlerde yaşadığımızdan, ortak projeler haricinde herkes kendi görselini istediği gibi oluşturmakta. Ortak bir görsel dil birliği oluşturmuyoruz. Dodo İstanbul'da kendi yaptığı fanzinleri üretmekte

mesela şu an. Sokağa yaptığımız işler ağırlıkla şablon grafiti (stencil), poster ve sticker. Mekana özgü işlerimiz ve sadece tek orijinal işlerden, tekrar eden ve nicelik bakımından fazla işlerimiz de var. İlk başladığımızda sticker kağıtlarına çizdiğimiz orijinal illüstrasyonları yapıştırıyorduk. Sonradan ağırlıkla stencil üstüne çalıştık.

R.A.: Son yıllarda popüler kültürün sokak sanatına ilgisi radikal bir kanalın evcilleşmesi ya da içinin boşaltılması riskini taşıyor mu?

Cobi: Popüler kültür zaten alt diye tanımladıkları kültürlerin kendi içinde gelişip belli bir noktaya gelmesinden beslenir. Sonuçta hızlı tüketir ve bununla birlikte içini de boşaltır. Genç Turkcell reklamlarında, stencille "gnctrkcll" yazılmış görseller, sokak sanatının tavrına ters düşmektedir mesela. Stencil metodu M.Ö.'de tapınakların süslenmesinde de kullanılıyordu, tabii ki yeni bir metod değildir ama reklamlardaki tüm görsel göndermeler, sokak sanatınadır. Yine aynı şekilde Madonna'nın son klibi "jump" taki iki baskın görsel öğe, serbest şehir tırmanışçıları ve stickerlar, stencillerdir. Popüler kültürün merkezindeki bu yeni favori hareketlerin kaynağı aslında baskı karşıtı hareketlenmelerdir. Popüler kültürün sokak sanatının içini boşaltıp yanlış lanse etmesinin karşısında, evcilleştirmesi söz konusu değildir. Sokağa çıkıp iş yapan insanların, ne kadar popüler bir eylem haline gelse de, alacağı risk ve kendini ifade etme duygusu duvar karşısında ağır basar. Maddi bir beklentisi olmayan bir kişi, neden duvarlara gnctrkcll yazma riskini göze alsın ki? Belki ilerde marka ailesi kavramını insanlara empoze ederlerse -ki amaçları da bu- o zaman marka logoları yapan insanlar görebiliriz sağda solda. O zaman da sokak sanatı kavramıyla örtüşmeyeceği için bu anlamda hiçbir değeri olamaz.

Aslında uygulandığı yüzey ve alanın vermiş olduğu bir radikallikle beraber, yapılan çoğu iş de verdiği mesaj açısından politik duruşu olan işler değildir. Zaten başlangıcında ve gelişiminde herkes kendi görüşlerini dile getirdiğinden, olabildiğince özgürdür. Amerika'daki grafiti örneklerinde ilk resimli figür, o sırada yayında olan "saint" isimli bir dizinin çöp adam şeklindeki tasviridir. Yani sokak sanatı birçok farklı kültürden esinlenebilir. Politik duruşları farklı olanlarca da kullanılan bir mecradır çünkü.

Onur Akyıl

R.A.: Onur sokak sanatı kavramından sen ne anlıyorsun?

O.A.: Her şeyden önce bir özgürlük alanı olarak sokak, bir varoluş alanı olan sanat ile hayat içinde kopmaz bir bağa zaten sahiptir. Dolayısıyla, gündelik içinde insanın tüm arayışlarına cevap bulabileceği bu iki alanın bir bütün olarak tanımlanması sokak sanatını oluşturur.

Gerçeklik kendi içinde sanatsal olanı zaten barındırır. Sokak kurgunun kırıldığı (fotoğraf, metin, sinema, şiir...) tek alan olarak düşleyemediğimiz ve zaten düşleyemeyeceğimiz imajlar bütününe sahiptir. Bu bağlamda sokak sanatı sınanabileceğine inanılan her şeyin, sınanamaz oluşuna dair bir şenlik olarak tanımlanabilir. Örneğin sahnenin yıkılması anlamında sokak tiyatrosu, özgürleştiricidir. Sokakta var edilen ve sokağa taşınan her sanat eseri duvarların kalbine indirilmiş bir darbedir. Burada duvardan herkes ne anlayacağını bilir.

R.A.: Sokak edebiyatı diye bir kavramdan söz edebilir miyiz? Eğer edersek fanzinler sokak sanatının/edebiyatının neresinde durur?

O.A.: Bence artık herhangi bir kavramdan söz edebilmek zor. Çünkü gündeliğin işleyişi, sınırları çoktan kırmış durumda. Dolayısıyla, her şey kavramsallıktan olgusallığa doğru kaymakta. Bu bağlamda sokak kendini ne kadar gerçekleştirebiliyorsa, onunla ilintili olan her şey de o kadar gerçekleştirilebiliyor.

Nihayetinde sokağın canlılığı; onunla ilintili olan edebiyatın da canlılığını belirliyor. Modernizm ile beraber duvarlarla kuşatılan insan çağımızda artık yeniden sokağı keşfetmekte. Sokak ya da yeraltı edebiyatı elbette bir olgu olarak var. Fanzin bir kasttır, sokak edebiyatı için: yürektir yani... Kaçak olan her şey benim için iyidir, hayırlıdır. Belirlenenin dışında olan hayatın işlerliğine dair tek gerçek göstergedir.

R.A.: Bir şair olarak şiirinin sokakla bağlantısı nedir?

O.A.: Bu ilişki çok açık; *şiir de sokak gibi darmadağındır!* Bu dağınıklığı toparlayabilecek hiçbir güç yoktur. Dolayısıyla benim şiirimde de sokak dağınıklığın, özgürlüğün, kurumların ve onların aygıtlarının karşısında olmanın, anlamını kimsenin kestiremediği sözcüklerle ortaklaşmasıdır.

R.A.: Geçtiğimiz yıl kaybettiğimiz Ati (Atilla Cingözoğlu) sokakta yaşayan ve buna rağmen düşünen, okuyan, tartışan bir yeraltı insanıydı. Bu manada Ati'yi bir sokak sanatçısı ya da şairi kabul edebilir miyiz?

O.A.: Ati'yi en son hastanede ziyaret ettiğimde bıyıklarını gösterip bir küfür salladı

ve 'bende yalan yok' dedi. Fotoğrafı hala odamda asılıdır. Her sabah o fotoğrafa bakar ve 'devam Ati' derim. Sokakta olan, yaşayan her kim varsa şairdir, düşünürdür, sanatçıdır... Çünkü sokak ancak onları içinde barındırır. Sokak bankacı sevmez, kravat takanı sevmez; sokak sadece kendisi gibi olanı; yalnız, bitimsiz ve dağınık olanı sever. Ati, benim Roberto Zucco'mdur...

R.A.: Son yıllarda popüler kültürün sokak sanatına ilgisi radikal bir kanalın yozlaşması ya da içinin boşaltılması riskini de taşıyor mu sence?

O.A.: Kapitalizm ele geçirdiği her şeyi mahveder. Dolayısıyla sokak anarşik tavrını korumalı, medya kültürünün bu oyunlarına tavrını net bir biçimde koymalıdır. Kaldı ki sokak bu tavırla yaşar ve o tavrı da koyacaktır. Sıcak evlerinde, keyifleri yerinde olanlar öyle kalsınlar... Sokak sürpriz demektir; unutmasınlar!

Cemal Akyüz

ZAGREB GRAFİTİ

Hırvatistan 1992 yılında bağımsız olmuş ve 2010'da AB'ye girmesi planlanıyor. Başkenti Zagreb olan ülke Sırbistan'dan sonra bölgenin en milliyetçi ülkesi. Eski bir Yugoslavya cumhuriyeti olan Hırvatistan'a 2006 Ağustos ayında iki haftalığına gittim, Zabreb'de sadece bir gün kalmayı planlıyordum ancak sokaklardaki grafitileri gördükten sonra bir haftaya yakın kalmaya karar verdim. Şehir merkezinde geceliği 25 Euro'ya kocaman ve her türlü konfora sahip şık bir ev kiraladım. Antalya'da küçücük bir otel odasının 100 dolar olduğunu düşünürsek Hırvatistan'ın hala çok ucuz bir ülke olduğu açıkça ortaya çıkıyor.

Biraz bakıma muhtaç Viyana görüntüsüne sahip Zagreb, Art deco binaları, geniş meydanları, heybetli heykelleri, göz kamaştırıcı parkları, müze kadar güzel tren ve otobüs istasyonları, saray kadar büyük tiyatro binaları, Manet, Degas ve Kuzey Rönesansı ressamları ile dolu müzeleri yanında sokak sanatıyla gözlerimi kamaştırdı.

Grafitinin her çeşidi, az sayıda sticker ve poster, stencil ve tagler şehri baştan aşağı sarmış durumda. Zagrebli sokak sanatçıları çok iyi organize olmuşlar, 2001 yılından beri ZGBKAOS adlı online bir dergi çıkartıyorlar. ZGBKAOS'un ilk sayısı taglere adanmış. Daha doğrusu taglerin kötülüğünden duyulan rahatsızlığa. Zagreb her yanı taglerle kaplı ve grafitiden çok iyi anlayan Hırvat ustalar, bu taglerin acemiliğinden ve amatörlüğünden oldukça rahatsızlar. Tag yapmadan önce bu işe merak saranların çok fazla pratik yapmaları gerektiğini, işin ustası olmadan yapılan taglerin vandalizmden başka hiçbir anlam ifade etmediğini vurguluyorlar. İyi yapılmış tagler de kötü yapılmış olanlar kadar çok sayıda Zagreb'te, ancak birisi var ki bu iyi yapılmış tagleri rezil etme ustası. Eline aldığı tebeşir ya da beyaz boya ile tüm taglerin üstüne Komunist, Pleka, Debil, Eko Faşist, Idiot, Kreten, Fuk, Picka, Crkni yazan bu kişi grafiti severlerin çok büyük tepkisini topluyor. Grafiti severliğe yeni başlayan birinin gözünden kaçabilecek bir ayrıntı bu. Ancak ZGBKAOS dergisi bu kişinin muhtemelen *a) yapacak hiçbir işi olmayan bir gerizekalı b) İstediği kadar seks yapamayan aşırı sağcı bir kız* ya da c*) Bertolt Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi ile kafayı bozmuş bir yaşlı vatanda*ş olabileceği hakkında fikir yürütüyorlar.

Krizaniceva, Zagreb'de grafitinin efsane mekanı. Bu bir okul ve okulun iç ve dış duvarları, avlusu, hatta çöp tenekeleri Hırvat grafitisinin en muhteşem örnekleriyle baştan aşağı süslenmiş durumda. Aphera, Gene, Askte, Braco, Dock, Eliot, TNT, Kobra, Lunar, Juice &Lirik,Tar1, Tar2, Tar3, Tar4, Tar5, Hrne, Srp & Çekiç, Kontenjer gibi başarılı ve ünlü isimlerle okulun öğrencileri göz kamaştırıcı çalışmalara imza atmışlar. Ancak şu günlerde bu grafitilerin üstlerinin boyanması yani yok edilmeleri söz konusu. Sokak sanatını, grafitiyi suç ve vandalizmle ilişkilendiren cahil beyinler Hırvat sokak sanatçılarının yoğun eleştirileriyle karşı karşıya kalmış durumdalar.

Okulun müdiresi ağır şekilde eleştiriliyor ve genç çocukların eğitim gördüğü bir okulda değil yaşlılar yurdunda müdire olmasının daha uygun olabileceği söyleniyor.

Grafitinin Zagreb'den sonraki en önemli merkezi Split 1998 yılında jam adı verilen ortak bir grafiti çalışmasına sahne oluyor. Bu ortaklığa jam adı, pek çok caz müzisyenin bir araya gelerek doğaçlama çalıştığı jam session'lardan esinlenilerek verilmiş. 2000'li yıllardan itibaren Zagreb pek çok grafiti jam sessiona ev sahipliği yapmış. Yukarıda saydığımız yazarlara ek olarak Aster, Eliot, Leon, Rekbu, Oman, Storm, Samo, Tyler, Hiena, Gin gibi önemli yazarlarında katılımıyla; Krizaniceva Lisesi, Rotor tren istasyonu, Ferenscica Lisesi'nin oyun bahçesi, 'jam session'larla baştan aşağı grafiti ile kaplanmış. Bosna, Almanya, İtalya, Slovenya gibi diğer Avrupa ülkelerinden yazarlar da bu jam session'lara katılmışlar. Hırvatistan'ın en büyük hiphop starı Stoka bu jamlerden birinde albümünü tanıtma fırsatı bulmuş, Ivana Kindle adlı caz müzisyeni de Sax Club adlı caz mekanında konserler vererek ortak sinerjiye katkıda bulunmuş.

Hırvatistan her ne kadar grafiti cenneti gibi gözükse de otorite her zaman sokak sanatının karşısında olmaktan geri durmaz ve grafiticilere savaş açmak için hiçbir fırsatı kaçırmaz. Yazarlar biraz da bu savaşla mücadele edebilmek adına 'bombing' tarzını geliştirmişler. Bombeli yuvarlak harflerin hızlıca duvara yazılması anlamına gelir bombing. Bombeli harfleri yazmak kolaydır, alışkanlık kazanmış olan yazarlar her yeri hızlıca kısa süre içerisinde bombalayabilirler. İşte bu yüzden Zagreb'de tren istasyonları, okul binaları gibi merkezin dışında kalan yerler rengarenk resimlerle süslenebilse de aynı şeyi şehir merkezi için söyleyebilmek o kadar kolay değil. Şehir merkezinde en fazla göze çarpan tarz bombing tarzı. Tito, Zak, Suo, Krea, Saint, Teask, PR, ... , Ovca, Oman, Mein, Iman, Burek, Keor, In, Noir, Monet en önemli bombacılar. Dikkat ettiğiniz gibi çoğunun ismi PR gibi IN gibi kısa sadece iki harf. Hatta bir yazar sadece ... (üçnokta) adını kullanıyor ve evet Burek, börek demek Zagreb'de adım başı bir börekçi var zaten. Osmanlı'nın Balkanlar'a nadir katkısı mutfak alanında olmuş.

Komünist rejimden sonraki daha rahat ortamda grafiti yazarı olan Zagrebliler çok iyi organize olmuşlar, yeteneklerini parlatıp stillerini oluşturmuşlar, 90'ların sonunda ve 2000'lerin başında bir dergi kitapçık da çıkartmışlar ve 40 Kuna fiyat koymuşlar (yaklaşık 6 Euro). Beş sayı yayımlayabilmişler, ancak sokaklarda her zamankinden de daha aktifler. Stilleri o kadar güçlü ki ben sokaklardaki yazarların kimliklerini araştırırken o yazarlardan bazılarının grafitinin Mekke'si Berlin'den misafir gelmiş olabileceğini tahmin etmemiştim. Kısacası bu işe yeni başlayan Hırvatların Almanlardan aşağı kalır bir yanı yok.

Sokak sanatı ve grafiti özgürlüğün, baskıya, fakirliğe başkaldırının, ezilmişliğin simgesi olduğu için ve genellikle politik pek çok önerme içerdiği için en heyecanlıçalışmalar ikiye bölünmüş Berlin'de ortaya çıkmış; Buenos Aires, Sao Paolo, Rio de Janeiro gibi şehirlerin sokak sanatlarındaki heyecan bu ezilmişlik ve

fukaralığa başkaldırının simgesi. Hırvatistan sokak sanatı ise biraz daha farklı. Sanki mevcut herhangi bir baskı rejiminden, çok yakın zamandaki sevimsiz iç savaştan kurtulmanın sevincini ve coşkusunu yansıtıyor gibi. Kutlama gibi, bitmek tükenmek bilmeyen bir şölen gibi. Ancak her yerdeki sokak sanatı gibi özgürlük, çok renklilik, çok seslilik ve coşku alabildiğine yansıyor Zagreb sokak sanatından. Zagreb sokak sanatını en yakın bulduğum sanat tarzı caz müzik. İşte bu yüzden gözlerimi duvarlarından alamadığım Hırvatistan'da sokaklar caz kadar özgür, caz kadar özgün.

Cemal Akyüz

Çıkartma Şehri Stockholm

Kasım 2006'da Stockholm'e üçüncü kez gittim. Diğer seyahatlerimde olduğu gibi herhangi bir konferans ya da kurs için gitmemiştim. Bu seferki gidişimde daha evvel ilgilenemediğim zaten pek de gözüme çarpmayan bir konuyla Stockholm sokak sanatıyla ilgili fotoğraflar çekmeye ve şehre farklı bir gözle bakmaya karar verdim. Stockholm dünyanın en temiz ve en düzenli şehirlerinden biri. Bu temizlikten sokak sanatı da nasibini alıyor. Büyükşehir temizlik işçileri grafitileri anında temizliyorlar. Zaten şehir halkında da grafiti yaratmak için gerekli ruh pek yok. Zengin banliyölerde, turistik bölgelerde ve mahallelerde ya da şehir merkezinde tek bir büyük boy grafiti ya da duvar resmi görmedim. Sadece Reimersholme adasında bir köprü altına başlanmış büyük bir çalışma gördüm, ancak onun da önünde sürekli bir sürü insan durup içki içtiği ve çalışmanın önünü kapadığı için fotoğraf çekemedim. Az sayıda stencil ve tag şehirde yerini almıştı, ancak Stockholm'de diğer şehirlerde görmediğim kadar çok çıkartma (sticker) gördüm. Kraliyet sarayının önünden yürümeye başladım Göta Kanal boyunca bütün trafik lambaları, işaretler, direkler, çöp varilleri, posta kutuları baştan aşağıya sticker ile kaplanmıştı. Tam olarak aerosol art olarak tanımlayabileceğimiz çıkartma sanatı aslında grafiti olarak da kabul görüyor. Geniş anlamıyla grafiti halka açık yere yapılan resim, yazı, mesaj, slogan anlamına geliyorsa bu demek oluyor ki çıkartma da grafitidir. Ancak bazı grafiticiler tarafından kolay yapıldığı için korkakların yaptığı grafiti olarak kabul ediliyor.

Yine de dünyanın her yerindeki grafiticilerin mutlaka (by product) yan ürün olarak çıkartmaları mevcut. Graff purists (saf grafiticiler) çıkartmaların tam meşruiyeti için en azından kesinlikle elde yapılmaları gerektiğini savunsalar da çıkartmaların çoğu matbaalarda bastırılıyor. Stockholm'de gördüğüm çıkartmaların yarıya yakını matbaadan çıkma işler olmakla beraber elde yapılmış olanlar da hiç de az değildi. Çok az sayıda da vinyl çıkartma vardı. Vinyl çıkartma plastik olduğu ve yapışkanları da çok kuvvetli olduğu için en zor sökülebilen çıkartma tarzı. Çıkartma sanatı sadece üzerlerinde ne olduğu ile değil çevreyle olan ilişkileri ile de değerlendirilmeli. Genellikle göz hizasına asılmaları hem insanların kolayca görmesi açısından hem de kolay uygulanabilmeleri açısından oldukça önemli. Ancak ne kadar göz hizasındalarsa sökülmeleri de o kadar daha kolay. Onun için birazcık yukarıya asılmalarında fayda var. Stockholm'deki çıkartmaların çoğu benim göz hizamdan oldukça yukarıdaydı. Bunda İsveçlilerin çok uzun boylu olmasının mı yoksa grafiticilerin işlerini koruma altına alma içgüdüsünün mü yattığını söylemek çok kolay değil. Stockholm çıkartmaları otuz civarı değişik figür, resim ve yazıdan oluşuyordu ve düzenli olarak her yerde tekrar edilmişlerdi. Konu olarak siyah beyaz sevimli bir tavşan, rengarenk uzaylı motifleri, wheatpaste tekniğiyle hazırlanmış filler, GK harfleri, bulutların üzerinde Fejk yazısı, Ernesto Guevera yazısı, vinyl

tekniğiyle hazırlanmış tek parça olarak dikkatimi çeken Soul mat es adlı bir grubun ya da klubün reklamı, King Carlos adlı bir dövmecinin reklamı, Brio adlı ne olduğunu anlayamadığım bir reklam ve protesto nitelikli Shell'in Nijerya faaliyetlerini eleştiren çıkartmalar gözüme çarptı. Sosyal Demokrat Parti'nin kırmızı gülü de her yere yapıştırılmıştı. Grafitinin pek çok tekniği zor uygulandığı için Stockholm gibi derli toplu anında temizlenen bir kentte kendine yer bulamasa da sokak sanatı yine de çıkartmalar aracılığıyla icra ediliyor. Çıkartma yapmak ve yapıştırmak o kadar zor değil. Elde yapmak zaman alabilir, ama en azından ücretsiz. Günümüzde fotokopi makinelerine ulaşmak artık çok kolay. Belirli bir motifi belirli bir sayıda anlaştığınız bir matbaa ile bastırmak kartvizit bastırmak kadar ucuza mal olabilir. Üstelik böylece size ait, kişiliğinizin bir parçasını taşıyan, ruhunuzu yansıtan, stilinizi ülkenizin ve dünyanın duvarlarına ya da elektrik direklerine taşıyabilecek şahsi bir şeyiniz olabilir. Protesto amacıyla, estetik güzelliği sebebiyle ya da sırf zevk için sokak sanatının bu dalından ürünler yaratabilirsiniz. Tembelseniz sorun yok, o zaman zaten hiçbir şey yapmanıza gerek yok. Stockholmlüler temizlik işçilerini düşünerek sprey kutularına sarılmayıp duvarları temiz bıraksalar da çıkartma alışkanlığına sıkı sıkıya sarılmışlar. Aslında kim bilir, belki de yapılan grafitileri ben göremedim ama olsun, en azından bu sayede çıkartma üzerinde düşünmüş ve bu yazıyı yazmış oldum.

Sokaklar geçiyorum... Lizbon

Dünyanın bütün ülkelerinde ve şehirlerinde sokak sanatı ve sokak sanatçıları var. Grafiti, stencil, çıkartma en bilinen formlarıyla artan sayıda sokak sanatçısı tarafından uygulanıp artan sayıda insanın dikkatini çekmeye başlıyor. Stockholm gibi düzenliliği ile nam salmış altyapısı yüzyıl önce oturmuş şehirlerde daha temkinli, Zagreb gibi daha on sene önce arka bahçesinde iç savaş görmüş, yeni kavuştuğu özgürlüğün tadını çıkaran eğlenceli şehirlerde ise tam bir kıtlıktan çıkmışçasına.

Lizbon gibi şehirler ise ne kuzey kadar zengin ve temkinli ne de doğu kadar fukara, pervasız ve rahat. Belki de bu arada kalmışlık sebebiyle Avrupa'da sokak sanatı tartışması Lizbon üzerinden yürütülüyor. Gerek Lizbon halkı, gerek Lizbon esnafı gerekse Lizbon'u ziyaret eden turistlerin büyük çoğunluğu özellikle grafitiye vandalizm olarak yaklaşma eğiliminde. Duvarlardaki grafitileri görenler bu iş trenlerle başladı neden trenlerde devam etmiyor derken, trenlerdeki grafitileri görenler, bu ülke zaten alabildiğine fakir bir de neden kamu mallarına zarar veriliyor, sanki Lizbon'da duvar mı kalmadı, gidip evlerinin duvarlarına resim yapsınlar diyorlar. Hobilerinizin olması güzel, ama insan hobisinden dahi para kazanmalı, yaptığınız bu işlere cebinizden bir sürü sprey boya parası veriyorsunuz,

çerçeveletip satamayacağınız bir işe neden vakit harcıyorsunuz diyenler sokak sanatının ruhunu anlamaktan çok uzak insanlar. Bu gibi düşüncelerin sonucu Avrupa'da vandalizm yasalarının restleştirilmesine, sokak sanatı dahil her türlü sivil itaatsizliğe karşı ciddi önlemler alınmasına uzanıyor. Büyük Britanya'nın 2003 yılında kabul ettiği *Anti Sosyal Davranış Yasası* benzeri bir yasanın AB yasalarında yer alması potansiyeli oldukça yüksek görünüyor.

...pislik, çöp, grafiti, hayvan dışkısı ile mesken ve araçlardan yükselen aşırı gürültünün, diğer sorunlarla birlikte şehir hayatından yok edilmesi... şeklinde bir yasa bu.

Lizbonluların en büyük şikayetlerinin başında duvarlara yapılan grafitilerin şehri süslemediği, aksine çirkinleştirdiği, estetik ve ustalıktan uzak taglerin gelişigüzel her önüne gelen yere atılmasının görüntü kirliliği yarattığı. Lizbonlular aslında sokak sanatının en az göze çarptığı Avrupa şehirlerinden birinde yaşıyorlar. Tam bir labirente benzeyen ve labirenti saran Arnavut kaldırımlarının özenle siyahlı beyazlı taşlarla mozaik gibi döşendiği kentte, kenti iddia edildiği gibi çirkinleştiren hiçbir grafiti yok, güzelleştiren grafitilerin sayısı da oldukça az. Hatta onların da bir kısmı eleştirilerden korkmuşçasına fazla özenli, özenti ve meraksız çalışmalar. Merkez tren istasyonunda bütün gün beklememe rağmen grafitiyle bezenmiş sadece tek bir tren görebildim.

Ülkede sadece grafitiye adanmış Subworld adlı bir yeraltı dergisi yayınlanıyor. Portekizce ve İngilizce yayınlanan derginin içeriği yeraltı, ancak baskı ve teknik olarak çok pahalı ve rengarenk bir çalışma.

Trene yapılmış grafiti ve şehirdeki grafitiler genelde bombing tarzı olmakla beraber, gerek merkezde gerekse yukarı ve aşağı mahallelerde diğer sokak sanatı tarzlarına da rastlamak mümkün. Restauradores semtinden başlayıp fado müziğinin merkezi Bario Alto semtine kadar, fotomontaj tarzı sofistike işbirliklerinin iyi kaynaştığı karışık malzeme çalışmalar duvarları sanat eseri gibi süslüyor. Naxa adlı postercinin aynı adlı devasa tavuk posterine şehrin bu turistik yerlerinde birkaç kez rastlanabiliyor. Naxa aslında Lizbon'un en ünlü posteri, Portekiz geleneksel mutfağının vazgeçilmesi piri piri tavuğu kadar ünlü. Smoke adlı yazar da sanırım Lizbon'un bu dalda isim yapmışlarından, gördüğüm grafitilerin çoğunda onun imzası vardı.

Yeni Dünya'da New York'ta başlayan grafiti ve tüm dünyaya hızla yayılan sokak sanatı bayrağını şu anda Brezilya elinde tutuyor. Portekizli seyyahların keşfettiği eski Portekiz sömürgesi Brezilya'nın gölgesinde kalan Portekiz sokak sanatı, paranoyanın, sokak sanatını vandalizm olarak yorumlayıp sert önlemler almaya yönelen AB yasalarının gazabından önce bu gölgede kalma durumunun kurbanı olmuş gibi.

Rafet Arslan

Banksy ya da sokağın ruhu!

Banksy kimdir? Bu sorunun yanıtını vermek gerçekten zor, çünkü sanatı dışında hakkında bildiklerimiz çok sınırlı. İngiltere'nin tarihi liman şehri ve 90'lı yıllarda triphop müzik ekolünün başlatıcısı Bristol'de doğmuş ve küçük yaşlarda kasaplık eğitimi almıştır. Çevresindeki birçok insan gibi sıradan işlerde çalışıp, bir ayyaş olarak ölmek seçeneğine karşı; sokak sanatçısı olmayı seçmiştir. Ailesi onu bir ressam sanmaktadır...

Sokaklarda yaptığı sıradan işlerin ardından, kısa sürede kendini yetiştirmiş, artık bir imzaya dönüşmüş Banksy adını alarak estetik beğeniyi hitap eden ve aynı zamanda protesto yönü ağır basan kendine has tarzını yaratmayı bilmiştir. Şablon üzerinden yapılan ve diğer tarzlardan yaratıcı desen çizimi ile ayrılan stencil grafitinin öncüleri arasına girmiştir. Grafiti geleneği içinde var olagelmiş, karikatürize tiplemeler üzerinden biçimlenen 'cool' mizah anlayışına yapıtlarında yer vermez. Banksy'nin mizahı düşünseldir, ironik protestolara ve kara mizah öğelerinin kullanımına ağırlık verir. Duvarlara bir tabloymuş gibi özenle yaklaşan tarzıyla, benzerleri arasında kolayca fark edilecek bir yetkinliğe ulaşmıştır. Çalışmalarında düş gücü ve ince zekayı bir araya getiren Banksy, kısa sayılabilecek bir dönemde çok sayıda takipçi ya da fan'ı etkilemeyi bilmiştir.

İngiltere'de başlayan serüveninde, New York'tan Barselona'ya, Paris'ten Batı Şeria'ya küresel boyutta sokaklara parmak izlerini bırakan, gezgin bir sanatçıya dönüşmüştür. Nike gibi birçok büyük şirketin tekliflerini geri çevirmesine rağmen, artan popülaritesi nedeniyle bazı sokak sanatçılarının eleştirilerine de maruz kalmıştır. Eleştirilere rağmen, Punk nasıl rock müziğine dönüştürülmeye çalışıldığı parıltılı, şöhret oyunundan kurtarıp sokaklara geri döndürmüşse; Banksy de sanatı büyük müzelerden hayatın nabzının aktığı sokağa indirmiştir. Banksy'ye göre sesi çıkamayanlara ses olmak grafitinin başlangıç noktasıdır ve yapıtlarında Punk'ın saldırgan tarzı belirleyicidir. Zaten kurumlara, kuruluşlara bağlı olmadan bireysel yaratıcılıkla yapılan grafiti sanatının kendisi, Punk'ın 'kendin yap' etiğinin bir yansıma alanı da değil midir? Sprey boya ile sesini yükselten alt-kültürün, kenar mahallelerin bıçkın çocuklarının şairliği misyonunu üstlenen ise Banksy olmuştur.

Politik Tavır Olarak Sokak Sanatı

Duvara resim yapma geleneği mağara devrine kadar inse de, çağdaş grafiti sanatını oluşturan damarın modern şehirler oluşumu ile dikkat çeken duvar yazılaması geleneğine bağlamak daha doğru olacaktır. Grafiti 70'lerin sonlarında Jean Michel Basquiat'ın çalışmaları ile sanat camiasının ilgisine mahzar olsa da kökenlerini daha eski tarihlerde aramak gerekir. Kapitalist metropol cangılları arasında oluşan gettolar ve oradan türemiş alt-kültürlerle ilişkilendirmek sağlıklı olacaktır. Örneğin

1968 Mayıs'ında ayaklanmacı gençler protesto ve ütopyalarını estetik yaratıcılıkla duvarlara vuruyorlardı. Banksy'nin yapıtı bu protestocu geleneğin bugünkü en canlı örnekleri arasındadır. Savaş karşıtlığı, hayvan hakları savunusu, isyancı gelenekle bağ ve radikal politik vurgular Banksy'nin sokak sanatında en belirleyici temalardır.

Günümüzün kavramsallaşmış ve kurumsallaşmış sanat anlayışlarına bağlı üretimlerde politik duruş ve tavırlardan uzaklaşma eğilimi belirgindir. Politika olsa olsa en kitsch formlarda içerikten ve isyancı özden yoksunlaşmış, yoksullaşmış biçimlerde gündeme gelmektedir. Buna karşı Banksy protestolarını gündelik hayatın aktığı sokaklarda, deyim yerindeyse insanlarının gözlerinin içine sokar. Sanat aracılığıyla gerçekleştirdiği açık protestolarını sloganlarla birleştirmekten çekinmez. Bu yüzden 'sanat ve sanatçı' tanımlamaları yerine, ayaklanmacı dilden 'vandal ve vandalizm' terimlerini tercih eder. Grafiti yanında savaş karşıtı gruplar, Greenpeace ve reklam karşıtı Avdet gibi muhalif gruplar için poster ve afişler hazırlamıştır. Yayınladığı manifestolardaki tutumunu lafta bırakmaz, hayvanlarla deney yapan kuruluşların duvarlarına ya da tepesinde güvenlik kamerası kurulmuş binaların duvarlarına protest işlerini gerçekleştirir.

Kuşkusuz bu protestolardan en önemlisi İsrail hükümetinin Filistin sınırına inşa ettiği, Londra ile Zürih arasında kadar uzun bir mesafeyi kaplayan ve BM tarafından hukuk-dışı ilan edilen 'güvenlik duvarı'na yaptığı işlerdir. Banksy, kendi ifadesi ile 'Filistin'i bir açık hava hapishanesine çeviren utanç duvarına' Tatil Enstantaneleri' adını verdiği dokuz adet boyama yapar. Başını duvarın karşı tarafına çıkarmış bir at, duvarın öte tarafına geçmeye yarayan sağlayan merdivene çıkan çocuk gibi. Ama aralarındaki en yetkin çalışma kuşkusuz iki çocuğun duvara açtıkları düş gediğidir. Banksy'nin spreyinde parçalanıp kaldırım taşlarına dönüşen utanç duvarı; bir düş kumsalına açılır...

Sanat Eylemcisi Olarak Banksy

Resmi makamlarca kısa sürede son verilen olaylı underground sergileri dışında Banksy'nin eserlerini dünyanın en saygın müzelerinde de görmek mümkündür; fakat korsan olarak. Londra'daki Tate Modern, Paris'teki Louvre, New York'taki Metropolitan Museum of Arts gibi dünyanın en önemli sanat merkezlerine yapıtlarını bırakıp yetkililere telefon ederek haber vermek ilk akla gelen korsan etkinliklerindendir. Kendi yapıtları yanında; örneğin Monet'in zambaklı, gölet resminin baskısına, bir süper market arabası ekleyerek müzelere yerleştirir. Burada amaç dikkat çekmek ya da şov yapmanın ötesinde, sanat eserlerinin karanlık müze salonlarında birer yüce nesne konumuna yükseltilmesine yönelik tepki öne çıkar. Ve ilk önce akla Dadacıların elitist sanat anlayışlarına karşı yükselttiği protestoları ve anti-sanat hareketini getirir. Banksy'ye göre 'galeriler bir avuç milyonerin koleksiyon fiyatlarını yükselmesinin aracı' konumuna gelmiştir ve bu yüzden sanat eyleminin başlıca hedefi konumundadırlar. Burada başta andığımız Punk hareketi

içinde yer alan birçok insanın, tavırlarının kökeninde Dadaist başkaldırıyı görmelerini rasyonalize etmemiz kolaylaşır.

Banksy, 2001 yılında Soho sokaklarına omzuna bir roketatar yerleştirerek boyadığı Mona Lisa çalışmasında ya da 2003 Temmuz'unda Londra'nın Westway otobanına Rodin'in Düşünen Adam heykelinin bir kopyasını başına bir trafik konisi ekleyerek sergilediğinde öncü sanat geleneği isyancı yanını devam ettiriyordu. Kutsanarak içi boşaltılan klasik sanat eserleri, Banksy'nin yabancılaştırma yöntemiyle yeniden kitlelerle buluşabiliyordu. Dünya metropollerinin duvarlarına 'this wall is a designated Graffiti Area' pusulasını bırakıyor ve bu duvarlar kısa sürede birçok yaratıcının işlerini bıraktığı özgür bölgelere dönüşüyordu. Bu etkinlikteki amaç kenarda bekleyen insanları sokak sanatı üretmeye kışkırtmaktır. Banksy'nin çağrısı üzerinden 15-20 gün sonra Graffiti Area ilan edilen duvarlara baktığımızda birçok farklı insanın elinden çıkmış bir kolektif üretimle karşılaşırız. Bu da akla hemen başta Sürrealist'ler olmak üzere, öncü sanat geleneğinin kitleleri kolektif üretime çağıran manifestolarını getirir.

Grafiti dışında; ekleme kolajlar, çizimler ve yerleştirme işlere imza atmış Banksy'yi konsept bir yaratıcı olarak kabul etmek gerekir. Son işleri arasında yer alan; iğdiş edilip, kan benzeri kırmızı boya sızdırdığı telefon kulübesini, uluslararası bienallerde sergilenen enstelasyon işlerle kıyaslamak ilginç olacaktır. Küresel sanat camiasında kabul görmüş sanatçılarının yaptığı cansız, artık birbirinin taklidine dönmüş yerleştirmelerin yanında, Banksy'nin sokağa yerleştirdiği o yapıt şok etkisini ve özgünlüğü kendi içinde taşımaktadır.

Kısaca tanıtmaya çalıştığız Banksy'yi, artık zamanın ruhuyla bütünleşmiş bir sanat fenomeni olarak kabul etmek gerekiyor. Ve dünya metropollerinin duvarları tahrik olmuş bir biçimde Banksy'nin gelip onları canlı bir şey'e dönüştürmesini bekliyor. Kim bilebilir, belki de bir sonraki uğrak İstiklal Caddesi, Kızılay ya da Alsancak olabilir?

Emre Koyuncu

Sokak Sanatı Terennümleri

" Kim hekim olmadan tıptan söz edemeyeceğimi söyleyebilir, eğer bir köpek gibi söz ediyorsam? Bağımlısı olmadan uyuşturucudan bahsetmekten beni ne alıkoyabilir, eğer küçük bir kuş gibi bahsediyorsam? "

Gilles Deleuze, Negotiations

İsmi itibariyle bir mekan üzerinden tanımlanmış bir uğraşın bu mekanla ilişkisini sorgulamak gerekir öncelikle. Sokakta gerçekleştirilmiş her üretimin sokak sanatı şeklinde nitelendirmenin aşırı bir tutum olacağı bence açık. Bu ilişkiyi, birer sergileme mekanı olarak müze ve galerilere alternatif ya da böyle bir ikililiğin diğer tarafı olarak algılamak da sokağı bir gayrıgaleri olarak tasarlayacağı için bundan da kaçınırım çünkü bu çalışmalar zaten tekilsellikleri itibariyle bir anlamda sokaktan başka bir yerde olamayacak işler. Deleuze'un Auge'ye referansla bahsettiği herhangi-bir-yer olarak da sokak, homojen bir yerleşiklik alanı olmaktan ziyade tekilselliğin öne çıktığı heterojen bir mimaridir. Sokak sanatı çalışmaları da bu geçip gitmenin ansızınlığında belirip kaybolma şeklinde ele alınmalıdır: düstürsuz, destursuz bir yakalama/kesinti anı..

Sokak sanatı çalışmalarının yüzlerce, binlerce insanın mürur ettiği sokakları, bir mekan yahut kendi mekanı olarak kurgulamaya karşı mücadeleci bir yanı var bu yüzden. Bu durum sokağı bir deneyim alanı olarak görmekle ilintili. Sokak deneyimi... Ki bu deneyim bir olumsuzlama ile kapsanabilecek bir durum değil. Evet, sokak görselliğinin pano, billboard, kaldırım raketleri estetiğiyle vitrinselleştiren akışa karşı bir mücadele bu. Ve bu görsellikler, istatistiki tahminlerle birimfiyatlandırmış parsellere üleştirilmiş olarak karşımıza çıkıyor. Fakat sokak sanatı çalışmalarının böylesi bir istatistiki maruziyet üzerinden yola çıktıklarını söylemenin vehametin ötesinde sokağa dair es geçtiği ciddi bir durum var. Sokak gelipgeçenlerin rezervuarı olduğu kadar onların terk ettiği izler, delikler, yırtıklardır da. Bu delik deşik rezervuar boşalıp dolma ile sürekli bir yenilenme, eskime, değişme ve açılma içerisindedir. Bu yüzden bu heterojen deneyimi, bu ilişkileri sabitlemenin bir indirgeme olduğunu düşünüyorum, bu delikleri haritalamanın... Geçtiğimiz aylarda, Radikal'in kaldırımdaki reklam raketlerini kiralayıp bu raketlerde sanatçıların işlerine yer verme etkinliğinde, Serkan Özkaya ve Burcu Tokatlı'nın sergilenmeyen çalışması 'Tik'te, reklam panolarında florasanın parlayıp kaybolan ışığı, tam da böyle bir ize işaret ediyordu. Sürücüler açısından sakıncalı bulunduğundan gerçekleşmeyen bu yerleştirmeye ayrılan raket bir hafta boyunca boş bırakılmış. Hoş bu da enteresan bir çalışma! Robert Barry'nin 1969 yılındaki Closed Gallery Piece'ini de bu bağlamda okumalı. Galeri kapısına astığı "Sergi süresince galeri kapalıdır" poster çalışması bu galeriye

gelme, kapıda yaşanan hayal kırıklığı ve en önemlisi geri dönme hallerinin hepsini birden bir sokak seyahati olarak kurguladığını da söyleyebiliriz: çıkmaz bir sokak ya da galeriye çıkmayan bir sokak ya da galeriden başka bir yere çıkmayan bir sokak.

Sokağın mekansallığını yahut herhangi-bir-yerliğini tartışırken, sokakta yaşayan insanları ve onların bu yaşantısının gelipgeçme mimarisi içindeki durumunu sokak sanatı çalışmaları ile birlikte düşününce, sokak sanatı çalışmaların mahiyetine ilişkin dikkatli bir sorgulamaya teşvik olunuyor. Sokaktalık, sokaktanlık deneyiminin bu kadar aşikar bir karşılaşma tasavvuru olmadığının altını çizmek lazım. Örneğin, Diyojen'in sokakta yaşama pratiği ve hayata bu alandan anlık müdahaleleri benzer bir mücadelenin edimleri olarak algılanabilir. Sokak sanatı çalışmaları da bence benzer bir parrhesiatik bir söylem içerisinde oldukları sürece sokak deneyimi kinik bir hesaplaşmaya dönüşebilir; sokak sanatı çalışmalarının çoğunlukla 'illegal' müdahaleler olarak belirmesi de esasında bu direniş üzerinden. Bu noktada sokak sanatçılarının anonimliği karşımızda önemli bir mesele olarak beliriyor. Parrhesiatik söylemin önkoşulu olan cesaret kısmen bu sanatçıların anonimliğiyle uyuşmayan bir hal izlenimi verebilir. Bu noktada bu işlerin yerleştirilmesi, yapıştırılması, spreylenmesi sırasındaki telaşlı cesaret halini bir yana bırakırsak, bu öbür taraftan da her an bir köşeden karşımıza çıkma cesareti barındırır içinde. Bir kere söyleyip kaybolmaktansa, bir yankıyı duvarlardan yansıtan ve hep dolaşmak üzere oralarda bırakılmış bir hayalet gibi. Bu anonimliğin bu yüzden bir belirme çekincesinden ziyade belki de duyumsanamaz-oluşa ilişkin bir pratik olarak ele alınmasından yanayım.

Etimolojinin izini sürerek, grafitinin eski Yunanca'daki graphein(yazmak) ifadesine uzandığından mülhemle, genel olarak sokak sanatının (mimari bir organizasyon olarak sokağın kendisi ya da sokaklara yazma, yapıştırma, çizme edimi) grammatolojik düzlemde bir 'writing-street' hali olarak ele alınabileceğini düşünüyorum. Böyle bir tavır, sokak sanatını kapanan bir mekansallıktan kurtarıp genel olarak sanata ve sanatsallığa ilişkin ekonomik bir tartışmayı önümüze açıyor. Galeri-merkezli pratiklerin kapanmışlığı karşısında, benzer bir kapalılıkta sokak yahut sokak sanatı kurgulamaktansa, bu kapalılıklar birbirlerine açılan ve dahi kapanan, yırtık ve yarıklarıyla genel ekonomik bir düzleme taşınabilir.

Bu noktada sokak deneyimi mevzusuna dönmeliyiz diye düşünüyorum. Sanatsal pratik düzleminde, galeri ve sokak ikililiğinin Rancièreci bir duyumsanabilirin dağılımı (distribution of sensible) ölçeğinde dıştalanmış bir duyum olarak sokak sanatı pratiklerine işaret ettiğini söyleyebilirim: sergisel duyumsallık ve sokak duyumsallığı. Görmezden gelinen, kulak arkası edilen o duyum hep dürtükler. Zanaatçı-sanatçı ikililiğinde olduğu gibi ekonomize olmuş zanaatçıyı sanatsal olandan saymamaya rağmen zanaatsal olanda mevcut rahatsızlık veren bir sanatsallık ya da sanatsal olanda mevcut zanaatsallık gibi. Sokak sanatının, sokak

deneyiminin bu dağılımın dıştalanmış kısmı olarak bu dağılımı rahatsız ettiği, bir mücadeleyi yansıttığı yadsınamaz. Bu noktada var olan ekonomiyi tekrar edecek yeni bir dağılım taraftarı olmaktansa, Rancière'in izinde, sanatı heteronomiye açan, hayata açan bir çabadan yana olurum ki bu çaba esasında Rancière'in estetik devrimine denk düşer. Bu devrimle sokak sanatının sergisel sanatla popüler bir sentezini kastetmiyorum tabii ki. Bu tam da bahsini ettiğim duyumsanabilir olanın heteronomisi (heterogenous sensible) ile uyuşmayan otonomik bir çaba olur. Sergiselliği dıştalayan homojen bir sokak sanatı kavrayışı da tıpkı böyledir, otonomik bir çabadır, lâkin sokak sanatının kendi sergiselliği tarafından rahatsız edilecektir. Bu yüzden müşkül, sokakta olmadan (da) sokaktan olabilmek.

Eren Barış

Y'oluş'larda Sokak Sanatı

"Doğru ve iyi şeylere, başlangıçta, güzel kokulu çiçekler gözüyle değil, zehirli otlar gözüyle bakıldığı çok olmuştur."

Mao, *Teori ve Pratik*

"Nietzsche'nin söylediği gibi, öldürülen hakikatler zehir saçarlar. Eğer perspektifi tersine çevirmezsek, iktidarın perspektifi bizi kendimize karşı çevirmeyi başaracaktır. Alman faşizmi, Spartaküs'ün kanındandoğdu. Ne kadar önemsiz olursa olsun gündelik hayattan el etek çekmemiz, en kısa yoldan toptan ölümümüzden başka bir şey istemeyen düşmanımızın işine yarar."

Raoul Vaneigem, *Gündelik HayattaDevrim*

*Sokak bize "yolda oluş"u veyahut "y'oluş'ları" sağlar. Spinozacı bir tavırdan Deleuzecü 'becoming'e sürüklenerek katmanlaştırdığım bu kavram, bir tür yüzleşme imkânıdır: otobüste, ara sokaklarda, köşe başlarında, okul kapılarında, nümayiş alanlarında... Sokak, bir gıcık reklam panosuyla, eski bir sevgiliyle, işkencecimizle karşılaşma, hesaplaşma anıdır! Krallar da bizim o boktan, çapulcu yollarımızdan, sokaklarımızdan geçecektir elbet! Y'oluş'lar için sokak sanatını her şeyden 'öncelikle' veya 'sonralıklı' bir imgeye hapsetmek, "kutsallaştırmak" bizim olasılıklarımızı/yapacaklarımızı altüst edecektir. Altüst edilmesi gereken bir şey varsa: İktidar ve onun zımbırtılarıdır. "F"aşizmden öte, gündelik ve mikro "f"aşizmleri silmek y'oluş'lar için daha yerinde ve samimi bir çabadır. Kıssadan hisse: "ne bir manifestoyum ne bir peygamber"

*1945'te Almanya'da, biz de 1970-1980'lerde sokaklar gerçekten "F"aşizme çıktı! Sokaklardaki afişler, pankartlar vs. silindi, yırtıldı yerlerine silahlar dikildi. Her yer kana boyandı. Kaçışmalar, iç içe geçişler, tedirginlikler, korkular salındı. İlk sokaklar ele geçirildi. Sonra yaşamımızın anlamı... Kültürel Hegemonya'ya hoş geldiniz: TV ON! Evet, bugün sokaklarda kültürel hegemonyanın ruhu hâlâ dolaşıyor. Alanlar onların sesleri, yüzleri ve çizgilerine bırakıldı. Nurdan Gürbilek, 1980 sonrası sosyal yaşamın farklılaşmasını (çürümüşlüğünü) anlattığı *Vitrinde Yaşamak* kitabında: "80'lerde Türkiye'de bir kültürel bölünmeden, bir yarılmadan söz etmek gerekiyor.

*Bir yanda kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran; kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye var. Reklamların sunduğu seçkin imgeler, vitrinlerin bolluğu ve 80'lerin basını: bütün bu birikim, bütün bu görüntüler, bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmiş izlenimini doğurmayı başardı. Batılılar gibi sanki artık görmezden gelinebilecekmiş, sanki New York'ta olduğu gibi yolun ortasında yatan açların üstünden atlanabilecekmiş gibi. Görüntünün bittiği yerde ikinci Türkiye başlıyor: bütün bir söz patlamasının ortasında söz hakkından mahrum bırakılmış, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan Türkiye." TV OFF diyebileceksek şayet, sokak sanatı nerede/nasıl duruyor? Kültürel hegemonya içerisinde yaşamın anadilini – sadece bir nebze olmadan!- 'konuşmak' sanat ile mümkün müdür?

*Sokak Sanatı, gündelik hayata müdahaledir. Bu keskin bir bıçağın kemiğe boylu boyunca çakılı kalması gibi bir şeydir. İnsanın söz ve eylem bütünlüğüne kavuşabildiği anı imler. İnsanın giyinikliğini, hatta hümanistik-riyakâr kaçışlarını yerle bir eder. İşte burada gösteri'nin şaşkına/tersine çevrilmesinde Sitüasyonist hareketin détournement'ı sıkı bir araç olarak kullanılabilir. Sokakta yapılan işler zaman zaman başka paradigmalarla çakışabilecek güce sahip olabilir ki perspektifin tersine çevrilmesi bilgiyi praksise, umudu özgürlüğe ve dolayımlamayı bir dolaysızlık tutkusuna dönüştürür. O, birbirinden ayrılmayan üç ilkenin katılım, iletişim, kendini gerçekleştirmenin üzerine oturtulmuş bir insan ilişkileri sisteminin de zaferidir. Perspektifi tersine çevirmek, şeyleri artık topluluğun, ideolojinin, ailenin ve diğer insanların gözleriyle görmeye son vermektir. Karşı-propagandanın iyi yanları da varmış denilecek cinsten bir seri işlem olarak sokak sanatı olabilir mi?

*Sokak sanatçıları aslında sokaktaki y'oluş'larında hakikatle bir diyalog kurma peşindedir. Bu diyalog, kurucu/katı/değişmez kimliklerin kayganlaştığı hatta çözündüğü, aşındığı yerleri bariz biçimde gösterir. Baştan beri kurmalı saat gibi kurulan, kurumlaşan, kurgulanan, kuramı belli olan hegemonik tarihyazımı sürecinde bilimden tutun da kentteki sokağın duvarlarına kadar total ağın çehreleri işlenmiştir bir güzelim. Burada bütün bu devasa zorluklara karşın ne yapılabilir ki? Michel Foucault, doğruyu söylemek ya da korkusuzca konuşmak diye de çevrilen "parrhesia" kavramını eşeler. Parrhesia daha güçsüz konumda olanın risk alarak konuşması edimidir ve işlevi bir başkasına hakikati ispat etmek değil eleştiri sunmaktır. Bir filozof bir tiranı eleştirdiğinde, bir vatandaş çoğunluğu eleştirdiğinde veya bir öğrenci bir öğretmeni eleştirdiğinde *parrhesia* kullanabilir. Foucault *parrhesia*'da konuşmacının özgürlüğünü kullandığını ve kandırma yerine dürüstlüğü, sahtelik ya da sessizlik yerine hakikati, hayat ve emniyet yerine ölümü, yaltaklanma yerine eleştiriyi, kendi çıkarını koruma ve ahlaki kayıtsızlık yerine ahlaki ödevi tercih ettiğini söyler. Parrhesiastes doğru olanı söyler çünkü söylediğinin doğru olduğunu bilir ve söylediğinin doğru olduğunu bilir çünkü söylediği doğrudur. Sokak sanatı ve sanatçısı, gündelik hayat içindeki dinamik-akışkan halleriyle bu eleştiri imkânını sağlayabilecek alanlar yaratabilir mi?

DOSYA:
DELEUZE-SINEMA

Sinema 1: Hareket-İmaj

Gilles Deleuze'ün Bergsoncu Film Projesi

Donato Totaro

Çev.: Ayşen Sezer, Emre Koyuncu

Gilles Deleuze ve Henri Bergson, her ikisi de sinemayı kendilerine özgü entelektüel arayışlarına uygun gelecek biçimlerde, birbirinden değişik ölçeklerde kullanan, sinema ile ilgilenen filozoflardı. Bergson sinemanın icadını içeren bir devir boyunca fikirlerini geliştirdi (19. yüzyılın sonlarında). Bergson'un felsefi fikirleri önemli ölçüde anlatısal sinemanın da ortaya çıkmasını hazırlayan kültürel, ekonomik ve teknolojik ortam tarafından şekillenmiştir. Öte yandan, Deleuze yüzyılın sonuna doğru, zaman ve sinema üzerine en etkileyici çalışmalarından biri olan iki ciltlik Bergsoncu sinema felsefesi kitabını ortaya koymuştur. Kendisinin açık Bergson referanslarına rağmen Deleuze'ün sere serpe yayılan felsefi tarzı, Bergson'un titizlikle hazırlanmış sistematik felsefi sistemine tamamen tezattır. Deleuze'ü çekici kılan kısmen postmodern tarzıdır: karasız, neşeli, canlı ve yaratıcı yoruma açık. Kritik önem taşıyan terimler, irticalen tanıtılır ve sayfalar boyunca muğlâk bırakılır. Türetilen her söz bir diğer üçünü beraberinde getirir. Bir anlamda, Deleuze'ün tarzı, ilelebet Oluş (Becoming), Bergson'dan daha Bergsoncudur.

Detaya girmeden önce Deleuze'ün sinema projesinin kısa bir özetiyle başlayacağım. Deleuze'ün sinema kitapları Cinema 1: Movement-Image (Hareket-İmaj) ve Cinema 2: Time-Image (Zaman-İmaj)'ın genel sahası İkinci Dünya Savaşı öncesi klasik sinemadan (hareket-imaj) İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemaya (zaman-imaj) temel bir değişimi ana çizgilerle betimler. (Cinema 1: The Movement-Image. Çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam. 1983. Londra: Athlone Yayınevi, 1986; Cinema 2: Time-Image. Çeviri. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Londra: Athlone Yayınevi, 1989). Temel örneklerini Hollywood sinemasında bulan, bu sinemalardan ilki hareket ve olaya dayanır. Hareket-imajdaki karakterler, rutin bir şekilde algılayıp tepki verdikleri ve etraflarında dönen olaylara karşı doğrudan harekete geçtikleri anlatısal durumlara yerleştirilirler. Hareket-imaj, uzamsallaştırılmış bir sinema formudur: zaman hareket tarafından belirlenir ve ölçülür. İlk örneklerini Avrupa modernist veya sanat filmlerinde bulan zaman-imajda karakterler, Deleuze'ün duyusal-motor sisteminde bir bozukluk olarak tanımladığı, doğrudan, anında hareket edemedikleri ve tepki veremedikleri durumlarda bulurlar kendilerini. Duyusal-motor bağlarından kopmuş imaj, virtüel, zihinsel ya da aynasal bir imajla ilişki kuran "saf bir görsel, işitsel imaj" haline gelir. (Gilles Deleuze, "On the Movement-Image" Çev. Martin Joughin Görüşmeler: 1972–1990, New York Columbia Üniversitesi Yayınevi, 1995, 52).

Zaman-imajda, hareket-imajın temel öğesi olan sahneler arasındaki rasyonel ve ölçülebilir zamansal bağlantılar, yerini "ölçülemez", rasyonel olmayan bağlantılara bırakır. Sahneler arasındaki bu rasyonel olmayan bağlantılar sebebiyle, boş ve kopuk mekânlar ortaya çıkmaya başlar ("any-space-whatevers/herhangi-bir-yer"). Sonuç olarak, bu yolculuk, daha edilgen karakterler, zihinsel imgelem etrafında örülen temalar, düşsel uçuşlar ile ruhsal ve bedensel çöküş merkezli temalarla ayrıcalıklı bir anlatı şeklini alır. Deleuze'e göre bu saf görsel ve sessel imajın sonucu, doğrudan bir zaman imajıdır (zaman-imaj ya da kristal-imaj).

Çekim ve Set

'Cinema 1: Movement-Image' kitabının açılış bölümlerinde Deleuze, Bergsoncu bir zaman, değişim ve hareket felsefesini filmik yapıya uygular. Bergson felsefesinin önemli bir yönü, bu felsefede hareketin kapladığı mekândan farklı olmasıdır. Mekânı ne kadar bölerseniz bölün, hareket daima somut bir sürede (bölünmez zaman) meydana gelir. 'Gerçek hareket' bu somut süreye eşittir. Sahte hareket ise sabit bölümlere soyut zaman eklediğinizde oluşur. (Aslında Bergson 'sinematografik süreç'i sahte harekete bir örnek olarak kullanmıştır: sabit bölümler-filmi oluşturan durağan kareler- ve soyut zaman- projektör-). Deleuze hareket ve değişimle ilgili üç Bergsoncu bakış açısından söz eder: 1) ayrı bölümler ya da fark edilebilir nesnelerle tanımlanan setler ya da kapalı sistemler; 2) bu nesneler arasında kurulan ve görece konumlarını değiştiren çeviri hareketi; 3) kendi ilişkilerine göre daima değişen spiritüel bir gerçeklik, süre ya da bütün (Cinema 1, 11). Hareket, "objeler ve parçalar arasında oluşan ve süre ya da bütünü ifade eden"den oluşur. Deleuze yukarıdaki açıklamadan sonra, 'Şimdi Bergson'un Matter and Memory'sinin ilk bölümünün ana tezini anlamaya hazırız' der: 1) anlık imajlar tek başına var değildir; anlık imajdan kasıt hareketin sabit bölümleridir. 2) sürenin devingen bölümleri olarak hareket-imajlar da vardır; 3) son olarak hareketin de ötesinde zaman-imajlar, yani süre-imajlar, değişim-imajlar vardır.

Bergson'un Zeno'nun paradokslarına getirdiği çözümler yukarıdaki ifadeye açıklık getirecektir. Paradoksların birinde, Zeno, yol boyunca her noktanın sonsuz defa bölünebilir olmasından ötürü kaplumbağanın, kendisinden çok daha hızlı olan Achilles tarafından asla geçilemeyeceği mantıksal sonucunu ortaya koyar. Achilles'in yaptığı her ilerleme hamlesine kaplumbağa da bir karşılık vermektedir, aralarındaki sonsuz defa bölünebilir mesafe korunmaktadır. Bergson'a göre bu paradoks, sadece ve sadece hareketin yani yarışın tek bir hareketten ziyade sonsuz harekete bölünmüş bir mekân olarak algılandığı sürece geçerli kalır. Bergson Achilles'in paradoksu nasıl açıklayabileceğini önceden tahmin eder: Achilles yarışı basitçe adımlarının bir ikinci, üçüncü adım tarafından takip edilen ve daha yavaş ilerleyen kaplumbağayı geçene değin süren bir adım atma olarak tanımlayacaktır. Achilles ve kaplumbağanın her ikisinin de hareketi bölünemez bir bütünlük olarak kabul edilirse paradoks geçersiz olur (Bergson Zeno'nun ok paradoksunu aynı şekilde

çözer. Hareket halindeki nesne hareketin kendisiyle eş tutulmamalıdır). Deleuze'ün yukarıdaki ayrımlarına bakınca, yarış boyunca her durağan nokta 1 (setler ya da kapalı sistem ya da hareketsiz bölüm); birbirine ilişkili her nokta 2 ("çeviri hareketi" ya da "hareket imajlar" ya da "sürenin devingen bölümü") olur ve bütününde bölünemeyen yarış 3 (süre ya da zaman-imaj) olarak anlaşılır.

Daha sonra, Deleuze bunu sinemaya uygular. İlk aşamada "film karesi, set ya da kapalı sistem" vardır. Bu mevcut imajda meydana gelen her şeyi kapsar: sahne düzenlemeleri, karakterler ve sahne malzemeleri. "Film karesince belirlenen kapalı sistem izleyiciye aktardığı veriyle ilişkili düşünülebilir: enformatiktir..." (Cinema1, 18). Bir sahne enformatiği 'boş' (siyah ya da beyaz film karesi)nden 'dolu'ya değin çeşitlilik gösteren bir ölçektedir. Set, çekimden daha belirli bir kategoridir, çünkü yeni bilgiler sunan hareketli kamera çekimlerinde ya da değiştirildiğinde bir takım alt-setler içerebilir."...bazen onu genişleten daha büyük bir set şeklinde, bazen de eklemlendiği bir bütün şeklinde bir alandışı belirler." İkinci aşamada, çekim (shot) ve hareket vardır: "Hareket bütünün değişimini, değişimin bir boyutunu, bir süreyi ya da sürenin ifadesini beyan eder." Çekim bir hareket imajdır. Hareketi değişen bir bütüne bağlaması itibariyle sürenin devingen bölümünü oluşturur." (Cinema1, 22) Bu noktada Deleuze'ün seti ile geleneksel bir terim olan çekim arasındaki fark merak edilebilir. Jean Mitry'den etkilenen Deleuze film çekimini şöyle tanımlar: "Çekim kelimesi, sabit uzamsal belirlenimler, mekân dilimleri ya da kameraya olan uzaklığı ifade etmek için kullanılabilir" (Cinema1, 25). Bu nedenle Deleuze'ün terminolojisinde set, çekimi de kapsar ki bu teorik ya da analitik ayrımlar için alan yaratır. Öte yandan, Deleuze'ün türettiği birçok kavram gibi bu terimin de yakasından belirsizlik eksik olmaz. Örneğin, hareketli bir kamera çekimi sırasında tam olarak ne zaman bir set ötekine geçer? Ya da, bir setin başka bir sete dönüşmesi için ne kadar yeni bilgi gerekir? Açık bir terim olmasa bile, değişen 'enformatik' kavramıyla filmik zamanın psikolojik okumasına önemli bir bileşen ekler. Sürekli değişen set düşüncesi, algılanan zamansallık duyumu ile bir çekimde işlenen bilgi türü ve miktarı arasındaki ilişkiyi sorgulatır. Zamansallık, anlatı ya da görsel bilgi miktarından nasıl etkilenir (daha az enformasyon, daha güçlü zaman duyumu)? Zamanın nasıl algılandığına ya da hissedildiğine gelirsek, verilen bilginin türüne göre (görsel, işitsel, ses, diyalog, renk, siyah & beyaz) bir fark söz konusu mudur? Başka bir deyişle, verilen bilginin türü (ve derecesi) zaman bakımından (örneğin, estetik ya da psikolojik zaman) duyuşsal bir fark yaratır mı?

İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemasında baskın olan hareket-imajda, zaman ve imaj hareketin her türlü formuna nazaran ikincil bir konumdadır. Hareket bize bütünsel bir zaman değil de "sürenin devingen bölümü"nü (Bergson'un uzamsallaşmış zaman olarak betimlediğini) verir. Eski izleyicilik halleri mitlerinde, (örneğin Train Arriving at the Station/ İstasyona Varan Tren'de ezilme korkusuyla kaçışan izleyiciler), sinema-öncesi görsel oyuncaklarda, modern resim (Fütüristler) ve iletişim teknolojisinde rastladığımız, saf hareketten büyülenme hali, D.W.

Griffith'de çeşitli estetik kesme tasarımlarına (paralel montaj), Devrim Sonrası Sovyet sinemasına (diyalektik montaj), Fransız İzlenimciliğine (nicel-psişik montaj) ve Alman Dışavurumculuğuna (yoğun-spiritüel montaj) taşınarak devam etmiştir.

Bu hareket-imajın, "biri setlere (film karesi ya da kapalı sistem) ve bölümlerine, diğeri bütüne ve bütünün değişimine yönelen" iki boyutu vardır. (Cinema1, 55). Zeno'nun yarışını tekrar düşünürsek, ilk hareket duyumu, değişen pozisyonlardaki bedenlerin değişen haline ilişkindir. İkinci hareket duyumu ise, bu değişen pozisyonların, baştan sona süreklilik gösteren bir hareket olarak tasarlanan bütün yarışla olan ilişkisine dairdir. Hareket-imaj her birine belirli süreçler hâkim olan üç alt biçime ayrılır: algı-imajı (algısal süreç), aksiyon-imaj (anlatısal süreç) ve duygulanım-imaj (ifadesel süreç). Bu alt türler de başka (daha az kesinlikli) alt-biçimlere (limit-imaj, özdek-imaj, us-imaj... vs.) açılır ve İkinci Dünya Savaşı öncesi klasik sinemanın bütün türlerinde farklı derecelerde varlık gösterir.

Deleuze teorik ve terminolojik geniş bir alt yapı oluşturduktan sonra, kitabın neredeyse üçte ikisi boyunca İkinci Dünya Savaşı öncesi "hareket imajı"nın başlıca auteurleri (Griffith, Einstein, Gance, Gremillon, Vigo, Murnau, Lang, Renoir, Bunuel, Stroneim, Hawks, Bresson, Nicholas Ray, vs.) üzerinden bazen çok ilginç, bazen çileden çıkan, izlenimci bir yolculuğa çıkar. Deleuze'ün bu yolculuğu, işlenilen hareket-imaj üzerinden kurulan çeşitli oldukça ince ve etkileyici diyalektik karşılaştırmalı analizler etrafında yapılandırılır. Bunların en iyileri duygulanım-imaj (yakın çekim) bağlamında Bresson'un Dreyer'e; aksiyon-imaj bağlamında Chaplin'in Keaton'a ve fiziksel ve metafizik bir mekân tartışması çerçevesinde de Kurosawa'nın Mizoguchi'ye karşı konumlandırılmalarıdır.

Herhangi-bir-yerler (Any-Space-Whatevers)

Set kavramıyla ilişkili olarak "any-space-whatevers" kavramından bahsedilir. İşte burda yine Deleuze'ün hâlihazırda var olan bir terimi dönüştürerek tamamen kendine has bir hale getirmesinin başka bir örneğiyle karşı karşıyayız. Deleuze bu terimi Fransız antropolog Pascal Auge'den* ödünç alır. Auge bu terimi modern kentsel planlamanın insan psikolojisi ve kişilerarası ilişkiler üzerindeki etkilerini anlama çabasında kullanır:

" 'Herhangi-bir-yer/Any-space whatsoever'** bir metro istasyonu, bir doktorun bekleme odası ya da bir havaalanı terminali gibi bir yerdir. İnsanların geçtiği anonim bir mekândır, ... bir kişinin evi ve işi arasında geçtiği bir alan olan metro gibi 'önemli' yerler arasında bir geçiş noktasıdır. Üstelik bu gibi mekânlarda bireyler kişiselliklerini kaybederler...-antropolog Auge'nin ilgisini çeken de budur-. Bu yüzden Auge 'herhangi-bir-yer'in homojen, gayrı-tekilselleştiren bir yer olduğunu belirtir." (Jeffrey Bell, "Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory," Film-Philosophy Electronic Salon).

Yukarıda bahsedilen yazıda, Jeffrey Bell, Peda Bensmaia'nın Deleuze'ün Auge'nin terimini dönüştürmesi üzerine yaptığı analizi özetler. Bensmaia, Deleuze'ün bu terimi, "...filozofların, sanatçıların ve bilim adamlarının karmakarışık ve durmadan değişen dünyaya bir düzen duyumu kurma teşebbüslerinde karşılaştığımız, öylesi bir "kavramsal karakter"e sahip bir biçim olarak kullandığını iddia eder. Bundan dolayı, Auge'nin tersine, Bensmaia, Deleuze için any-space whatsoever'ın, homojenleştirici ve gayri-tekilleştiren bir kuvvet olmaktan ziyade, daha çok tekilliklerin ve biricikliğin ortaya çıkış durumu olduğunu gösterir". Deleuze, Auge'nin de değindiği Bresson'un Pickpocket'indaki tren istasyonları, Marker'ın La Jetee'sindeki havaalanı, Antonioni'deki boş kentsel alanlara temas eder, ama daha sonra bunu çok daha genel bir meyanda tartışmaya devam eder:

"Herhangi-bir-yer, her zaman her yerde olan soyut bir tümel değildir. Homojenliğini, yani metrik ilişki prensiplerini, kendi parçalarının bağlantısallığını yitirmiş, tamamiyle tekilsel bir mekândır; böylece bu bağlantılar sonsuz sayıda yolla kuralabilir. Olasılığın saf yörüngesi olarak algılanabilecek sanal bir bağlaşım uzamıdır" (Cinema 1, 109).

Deleuze, 'herhangi-bir-yer'i mizansenin renk, ışık, karanlık, siyah, beyaz, gölgeler gibi bazı temel ögeleri tarafından şekillendirildiği üzerinden tartışır. Sternberg(estetik ve tutkulu), Dryer (etik) ve Bresson(dini) karşılaştırmasına temel oluşturan, kişisel bir tarz ve duyarlık ('kavramsal karakter') dizini halini alır. Deleuze'ün mekâna ilişkin görüşleri Andrei Tarkovsky'nin şu görüşüyle büyük ölçüde benzerlik gösterir: her yönetmenin kendine ait estetik ve kişisel zaman duyumu vardır.

Teorinin Pratiğe Dökülmesi

Cinema 1'de teoriyi eyleme döken ilk örnek, Frenzy (1972)'deki apartman dairesinin şaryo(dolly) ile meşhur çekimi tartışmasıyla birlikte verilir. Sonuçlar ilginçtir, ama betimleme korkunç kusurlarla doludur. Deleuze çekimi şöyle tanımlar: "...sahnede kamera, merdiveni çıkan bir adam ve kadını takip eder, kapıya ulaştıklarında adam kapıyı açar; sonra kamera onları terkeder ve tek bir planla geri çekilir. Dairenin dış duvarı boyunca ilerler, merdiven boşluğuna girer, geriye doğru alçalır ve kaldırıma çıkar, apartmanın dışından görünen opak bir pencereye kadar dışarıdan yükselir". Tasvir hatalarını belirtmeden önce Deleuze'ün eleştirel felsefesinin gözlemlerine yer verelim. Deleuze'ün analizinin ana fikri, kamera hareket ederken setin değişiyor olduğudur ("geçiş halindeki hareket"), ama bu değişim, ancak 'bütün'le (süre) ilişkili olarak algılanabilir ki bu kadının öldürülmesidir:

"Devinimsiz setlerin göreceli konumlarını değiştiren bu hareket, ancak olayların istikametinde bir şey ifade ediyorsa, bütün içinde bir değişiklik yaratıyorsa- bütün bu değişiklikler üzerinden sunulmaktadır- gereklidir: ki bu bütünlük kadının öldürülmesidir. Bu örneklerde önemli olan, çekimin her ne çeşit olursa olsun iki kutuplu olmasıdır: parçalar ve alt-setler arasındaki görece değişimleri barındıran

set uzamıyla olan ilişki; süredeki mutlak değişimle ifade bulan bütünle olan ilişki" (Cinema1, 18).

Deleuze'ün tasvirindeki kusurlar, teorik tartışmasının mahiyetini tamamiyle etkilemez, fakat sahneye tamamen farklı bir anlam yüklemiş olur. Örneğin, kamera onları takip etmemekte, aksine onları geri bir şaryo hareketiyle merdivenlere gidişlerinde kılavuzluk etmektedir. Kamera tek bir çekim planıyla değil, klasik bir Hitchcockçu gizli kesmeyle bağlanmış iki ayrı çekimle geri çekilir. Kamera kapıdan dışarı kaldırıma yaklaştığında, bir torba patates taşıyan adam kameranın önünden yatay olarak geçer (sağdan sola yürümektedir) ve Hitchcock kareyi patates torbası doldurduğu zaman keser. En talihsiz tasvir hatası, kameranın "apartmanın dışından görünen opak bir pencereye kadar dışarıdan yükselir" iddiasıyla gerçekleşir. Aslında kamera şaryo üzerinde geriye doğru kayıp sıkışık trafiği bölerek karşı kaldırıma geçer ve kadrajına sözü geçen apartmanı ve ona yapışık diğer binaları alır. Çekimin amacı sessiz, özel, cinayet mahallinden (katilin dairesi) gürültülü, gündelik bir atmosfere geçmektir(apartman kompleksi, cadde, yapışık binalar, insanlar... vs.). Bu, Hitchcock'un klasikleşmiş, gündelik hayat içinde dehşet temasının mükemmel bir özetidir. Deleuze'ün tasvirinde ise kamera bizi katilin penceresinin önüne geri getirmektedir ki bu bütün çekimin mahiyetini hiçe saymaktadır.

Deleuze'ün tasviri ile ilgili bir diğer problem birçok durumda kameranın 'söylemek' istediğini anlama konusunda son derece önemli olan, hareketlerin hassasiyetini ve duygusunu vermeyen teknik olmayan bir kamera terminolojisinin (kamera "izler, çabuk gider, geri gelir, alçalır, yükselir) kullanmış olmasıdır. Yazılı biçimde zaten zor olan kamera hareketini gözde canlandırma işi için en iyi yol uygun ve doğru terminoloji (dolly, track, pan, crane, zoom vs.) kullanılarak başarılabilir.*** Yukarıdaki eleştiri bir yana, Deleuze'ün Cinema 1: The Movement-Image kitabı oldukça üretken biçimlerde film çalışmalarına uygulanabilir. Mesela, popüler yahut sanat sinemasında kullanılan uzun süreli planların kullanılış yolları üzerinden Deleuzecü bir vaka çalışmasına girişilebilir. Frenzy'nin yukarıdaki bahsedilen sahnesi ile Michelengelo Antonioni'nin The Passenger (Yolcu)'ındaki (1975) sondan bir evvelki sahne kıyaslayarak bir örnek vereceğim. Her iki uzun süreli çekim, birçok yönden benzerlik gösterir. Her ikisinde de gösterilmeyen bir yerlerde bir cinayet cereyan etmekteyken, iç mekândan dış mekâna doğru sette dramatik bir değişim söz konusudur. Antonioni'nin sahnesi daha uzundur: 6.15'e 1.17. (Daha önce belirtildiği gibi, Hitchcock'un uzun süreli çekim sahnesi 57. saniyede gizli bir kesme içerir, fakat amacı devamlılık yanılsaması yaratmak olduğundan bunu yine de 1.17'lik bir bütün çekim olarak ele alabiliriz.)

Frenzy'deki bu sahnenin amacı tezat ve ironi yoluyla dramatik tansiyonu yükseltmektir. Katilin ağzından çıkan "...tam bana göre bir kadınsın" sözleriyle kadının kaderi belli olur. Kamera dış duvar boyunca yavaşça sağa 'pan' yapar, dairesel bir dönüşle geriye doğru bir 'dolly' hareketiyle geliş yolunun izlerini tersine

sürerek merdivenleri geçer. Koridorda küçük bir masa, sağda asılı bir kaban ve yerde kırmızı bir halı görülür. Kamera ön kapıya yaklaştıkça hareketsiz sessizlik yerini gitgide artan cadde gürültüsüne bırakır. Kamera kapıyı ve kaldırımı (yukarıda ifade edilen gizli kesme burada meydana gelir) geçerek bir günortası trafik sıkışıklığından sonra (arabalar, insanlar, meyve arabası görüntüyü yatay biçimde keser) caddenin karşı tarafında, kadrajda bütün bina görüntüsü olacak şekilde durur. Belirsiz olan kadının ölüp ölmediği meselesinden ziyade -bu kesindir-, bunun nasıl meydana geldiğine ilişkindir. Cinayeti izleyicinin hayal gücüne bırakarak, Hitchcock bu cinayet temsilini filmin Grand Guignolvari ilk cinayetiyle karşıtlaştırmaktadır. Setlerin bütünle ilişkisi Yolcu'da gördüğümüzden daha farklı bir şekilde değişmektedir. Bu durumda, değişmiş bütün eksiksiz, kapanmış ve çözümlenmiştir. Bu uzun sahnenin işlevi cinayetin tonlarını çoğaltmak ve ona renk katmaktır. Yolcu'da ise, göreceğimiz üzere, cinayet önemsizdir. Hitchcock'un bu uzun sahnesini zenginliğine katkı yapan şey filmin temasıyla uyuşmasıdır. Kameranın, katilin kendine ait, sessiz iç dünyasından gürültülü, umumi, sıradan bir dış dünyaya uzanan yörüngesi, tıpkı küçük-burjuva itibarı maskesinin arkasına saklanan seri katiller gibi günlük hayatın içinde gizlenen korku temasını yansıtır.

Bu tematik okumada, bu uzun sahne doğrudan cinayetle alakalıdır, Yolcu'daki uzun sahne ise cinayetin ötesine geçen bir anlam taşımaktadır. Yolcu'da, bir iş Afrika'ya giden memnuniyetsiz bir gazeteci/belgesel film yapımcısı olan David Locke rolüyle Jack Nicholson oynamaktadır. Kaldığı otel odasının bitişiğindeki odada bir ceset bulur ve anlaşılmaz bir şekilde bu adamın kimliğiyle kendi kimliğini değiştirmeye karar verir. Ceset radikal bir politik örgütle yasadışı silah ticareti yapan bir İngiliz'in, David Robertson'undur. Ölen adamın günlüğü, uçak bileti, pasaportu ve diğer kişisel eşyalarını alıp, tamamiyle onun kimliğine bürünür; kendi yaşamını ve geçmişini aşarak başka bir hayatı yaşayamaya başlar. Filmin o meşhur sondan bir önceki uzun sahnesinde, Locke Robertson'un iki şüpheli adamla olan tehlikeli randevusuna riayet etmeye karar verir ve küçük bir İspanyol köy otelinde metanetli bir şekilde bekler.

Kamera hareketine fiziksel bir sendeleme efekti verme amacıyla, Antonioni, ismini Kanadalı mucidinden alan, Wesscom, özel bir jiroskopik 'crane' (kamera vinci) kurar ve sadece bu sahnenin çekimleri on bir gün sürer. Bu sahnenin ilk karelerinde kadrajda bel-plan çekilmiş, yatakta uzanan Locke ve arka planda güneşle kavrulan bir köy meydanına bakan büyük bir demir pencere vardır. Locke yan döner. Kamera Locke'ın bedenini kadrajın altında ve dışında bırakarak yavaşça pencereye doğru yaklaşmaya başlar. Kaynağını kadrajda gördüğümüz ya da görmediğimiz, köy meydanından gelen çeşitli sesler duyulur: insan sesleri, araba,tren. Meydanda beyaz bir Peugot belirir. Takım elbiseli iki adam arabadan iner. Taş atan çocuklar görünür (bütün figürler uzunca bir süre uzak plan çekimlerle gösterilmektedir). Kamera sabit kalır, pencere ise çerçeve içinde çerçeve olarak kullanılır. Adamlardan biri kadrajı sağından terkeder. Bir kapı açılıp kapanma sesi duyarız, bunu ayak

sesleri takip eder. Kamera birazcık sağa döner. İkinci adam kadraja girer ve diğer adamdan bir işaret almak için odaya/kameraya bakar ve sonra dönüp gider. Kamera pencereye doğru hızlı hareketine yeniden başlar. Beyaz araba kareye girip sağdan çıkarken, bir yandan bir kapının açılıp kapandığını duyarız. Kamera, pencerenin hapishaneyi andıran demir kapaklarına fiziksel olarak mümkün olabilecek en yakın mesafeye ulaşmıştır. Her nasıl oluyorsa, kamera ilerlemeye devam eder ve demir kapaklar mucizevî bir şekilde görüntüyü terkeder. Bir polis arabası kadraja girer. Kamera artık odanın dışındadır ve polis ile henüz oluşturulmuş ana karakterlerin (Locke'nin eşi ve sevgilisi) koşuşturmasını kaydederek avlunun etrafında 'pan' yapmaya başlar. 'Pan' avlunun etrafında 360 derecelik bir yayı tamamlar ve pencereyi karşısına alır. Odanın içinde Locke'ın eşi ve kızarkadaşını görürüz. Kamera küçük bir miktar zoom yapar ve duvarın ve bir polis memurunun yanından kayarak(crane), içinden yatağın üzerinde bulunan Locke'nin bedenini net bir şekilde görebildiğimiz ikinci bir pencereye yanaşır. Kamera tekrar kayarak pencerenin demir kapaklarına yaklaşır ve son kez odanın içindeki karakterlerin Locke'un ölümü hakkında konuştuklarını görürüz.

Bu uzun süreli çekimin, Frenzy'de olduğu gibi, belirli bir motivasyonu ya da bakış açısı yoktur. Yolcu'nun zımni teması bir karakterin kimlik ve kendiliğini bir çeşit aşkınlık üzerinden arayışıdır. Bu çarpıcı çekimle ilgili olarak (beden-olarak-oda/pencere ve ruh-olarak-kamera ya da Locke'un bu 'hac'vari yolculuğunun sonucu olarak kamera hareketi) dinsellikten uzak ya da din karşıtı birçok yorum yapılmıştır; fakat kameranın odadan o harikulade "kaçış"ı, bu aşkınsallığın bir sembolüdür. Locke'un öldüğünü biliriz, ama ölümünün tam olarak ne anlama geldiğini bilmiyoruzdur. Frenzy'nin aksine, ne bu hareketin sonucu ne de bütün bir kapanışa ulaşır.

Deleuze'ün kendine has bir hale dönüştürdüğü ettiği terim 'herhangi-bir-mekân', yukarıdaki tartışmaya da uygulanabilir. Örneğin, herhangi-bir-yer ile ilgili olarak Jeffrey Bell, "bir karakter kimliği, olay örgüsü hakkında sahip olunabilecek birtakım varsayımları zayıflatmak amacıyla, Chris Marker havalimanlarını, kamusal binaları vb. kullanmaktadır. Antonioni'nin çöl manzarasını kullanması da aynı amaca yöneliktir; kısaca, herhangi-bir-yer, zaman-imajla aynı şekilde işlemektedir: karakterin kimliğini, olay örgüsünü vb. bir krize sürükler", demektedir. Frenzy'de işlenen cinayeti görmesek de bunun gerçekleşmiş olduğundan kuşkumuz yoktur, çünkü katilleyizdir. Cinayet olay örgüsünü zenginleştirir ve seri katilin korkunçluğunu arttırır(ve de izleyiciler ile kendisi arasındaki bağınkini). Yolcu'daki uzun süreli sahne, çok daha uzun olmasına rağmen, hep yeni bilgi ile doludur, fakat bu bilgiler karakterin kimliksel krizine katkıda bulunmaz. Kamera hareketi, karakterin aşkınsallığını temsil etmektedir -karakter başka biri olarak, David Robertson olduğu için öldürülmüştür- fakat bu uzun süreli çekim David Locke'nin neden böyle bir aşkınsallık peşinde olduğuna dair bir fikir vermez.

Hareket-İmajın Güçsüzleşmesi

Deleuze'e göre, hareket-imajın güçsüzleşmesi ve zaman-imajın belirmesinin arkasında çok sayıda, birbirine geçmiş sosyal, ekonomik, politik ve kültürel faktör bulunmaktadır fakat bunların birikimsel etkisi ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında tamamıyla vuku bulmuştur. Örneğin, Amerikan rüyasının (başlıca aksiyon-imaj türleri -Amerikan Komedisi, Müzikal, Western filmleri- için güçlü bir ilham kaynağı) zayıflaması, azınlıkların artan bilinci ve yeni bir anlatıma dayanan edebi üslupların sinema üzerindeki etkisi (bilinç akışı, Yeni Roman/The Nouveau Roman). Deleuze'e göre, Andre Bazin'in düşüncesiyle paralellik arzeden bir şekilde, İtalyan neo-realizmi bu yeni başlangıcı işaret etmişti. İlk ifadelerini neorealizmde bulan yeni zaman-imajın beş özelliğini Deleuze şöyle sıralar: "...dağılgan durum, kasten zayıf tutulan bağlantılar, yolculuk biçimi, klişelerin farkında olma ve olay örgüsünün reddi" (Cinema1, 20). Deleuze'e göre, "yıkılan ya da yeniden inşa edilen şehirde, neo-realizm 'herhangi-bir-yer'i ortaya çıkarır- kentsel kanser, birbirinin tıpkısı binalar, bina dikilmemiş arsa parçacıkları-, ki bu realizmin belirlenmiş mekânlarına karşıt durur.

Bazin'e olan aşinalik, bazı okuyucuları Deleuze'ün bu dökümünü oldukça tarihsel bir düzlemde algılayarak, Deleuze'de Bazin'in realizminin yerini alan bir zaman-imaj üzerinden ereksellik okuması yapmaya yönlendirmiştir. Bu bölümlendiren döküm yadsınamaz, ancak salt böyle bir okuma yanlış olacaktır, çünkü zaman-imajsal örnekler İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemada görülebileceği gibi (örneğin Yurttaş Kane), savaş sonrası sinemada da aksiyon-imaj hala sürmektedir: "en büyük ticari başarı her zaman bu rotayı takip eder [aksiyon-imaj], fakat sinemanın ruhu artık değil" (Cinema 1, 206).

---

* Deleuze'ün metninde Pascal Auge olarak geçen kişinin esasında Marc Auge olduğu, bir yanlış hatırlama sonucu öyle yazılmış olabileceği sıklıkla ileri sürülmüştür, ne var ki karşıt görüşler de mevcuttur. Deleuze'ün metninin bu kısmını alıntılayan metinlerde de bu referans belirsizliği devam etmektedir. Alıntıladıkça çetrefilleşen bu referans belirsizliğine ilişkin tartışmalar <http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/DuellingAuge.html> sitesinden takip edilebilir. Bu çeviride ise Totaro'nun metnine sadık kalınmıştır.

** Deleuze'de ki 'any-space-whatever'ın Auge'nin 'any-space-whatsoever'ından farkını metindeki açıklamalara da dayanarak ve de bir önceki notta bahsedilen referans muğlâklığından mülhemle okuyucuya bırakmayı ve her ikisi içinde herhangi-bir-yer ifadesini karşılık olarak kullanmayı uygun görüyoruz.

*** Bu terimlerin pek de yaygın olmayan Türkçe kullanımları, metindeki eleştiri noktasının kaçmasına sebep olabileceğinden metnin geri kalan kısmında bu terimlerin geçtiği yerlerde -sadece birkaç defa-, Totaro'nun eleştirisine sadık kalma adına yaygın İngilizce kullanımlarına yer vermeyi uygun buluyoruz.

Sinema 2: Zaman- İmaj
Gilles Deleuze'ün Bergsoncu Film Projesi

Donato Totaro
Çev.: İlkay Ufuk Sümer

İkinci kitabında Deleuze zamansallıkla daha doğrudan bir biçimde uğraşır. Bu kitap ilkinden oldukça uzun olmasına rağmen (344'e 250 sayfa) Deleuze kesin ve net sınıflandırmalar önermez. Kendisini öncelikle hareket vasıtasıyla tanımlamış olan sinemadan, kendisini zamanla daha dolaysız ilişkilendiren sinemaya doğru olan esas değişiklik olduğu gibi kalır. Kendisini "duyusal-motor" bağlantılarından özgürleştirerek hareketin ötesine geçen zaman-imaj "saf optik ve sessel" (dokunsal) bir imaja bağlanır. Duyuların bu özgürleşmesi "zaman ve düşünce ile dolaysız bir ilişki" ile el ele gider (Cinema 2, 17). Deleuze hafızayı, özellikle de Henri Bergson'un hafıza üzerine görüşlerini tartışmaya kayda değer bir yer ayırır, çünkü hafıza ikinci kitabın temel görüşünde önemli bir yer teşkil eder: Kristal-imaj (ya da zaman-imaj). Aslında Deleuze'ün iki kitabının da Bergson'un Deleuze'ü en çok etkileyen kitabı Matter and Memory (Madde ve Hafıza) ile aynı çizgide olduğu hissi doğabilir: hareket-imaj (madde) ve zaman-imaj (hafıza).

Kristal-İmaj

Tıpkı Bergson'un bize hiçbir zaman, sürenin(duration) sınırlı bir tanımını vermemesi gibi Deleuze de zaman-imaj için tekil bir tanım önermez veya "zamanın dolaysız imajı" derken ne anlatmak istediğine dair apaçık bir işaret vermez. Bununla birlikte yine de Deleuze'ün imalarına, fikir veren parçalarına ve betimleyici metaforlarına dayanarak aşağıdaki tanımı önerebiliriz. Deleuze'ün zaman-imajının köşe taşını oluşturan kristal-imaj, kaydedilmiş olayın geçmişte kalmışlığını onun seyredilmesinin şimdiliği ile kaynaştıran bir çekimdir. Kristal-imaj, virtüel imaj ve aktüel imajın bölünmez bütünlüğüdür. Virtüel imaj özneldir, geçmiştedir ve hatırlanandır. "Saf hatırlama" olarak virtüel imaj bilincin dışında, zamanda var olur. Her zaman, zamansal geçmişte bir yerlerdedir fakat hala canlıdır ve aktüel bir imaj tarafından "geri çağırılmaya" hazırdır. Aktüel imaj nesneldir, şimdiki zamandadır ve algılanandır. Kristal-imaj her zaman aktüel ve virtüel bir imajın ayırt edilemeyen sınırında yaşar.

Kristal-imajla Deleuze, film imajının "şimdi/geçmişliği"ni izah eden bir zamansallık biçimi tasarlar. Kristal-imaj zamanı, şimdiki zamanı iki heterojen yöne ayıran sürekli iki-yönlü bir ayna olarak şekillendirir, "bunlardan biri geleceğe doğru fırlatılırken diğeri geçmişe düşer. Zaman bu kırılmadan oluşur ve... kristaldegördüğümüz bu zamandır" (Cinema 2, 81). David N. Rodowick zaman-imajı, aktüel ve virtüel

kristalde gördüğümüz bu zamandır" (Cinema 2, 81). David N. Rodowick zaman-imajı, aktüel ve virtüel arasında dalgalanan, hafızayı kaydeden ya da onunla uğraşan, zihinsel ve fiziksel zamanı, aktüel ve virtüeli birbirine karıştıran ve bazen çekimler arasındaki ölçülemez uzamsal ve zamansal bağlantılarla gösterilen olarak tanımlar (Gilles Deleuze's Time Machine. Durham ve Londra: Duke University Press, 1997, 79–118).

Kristal-İmaj ve Bergsoncu Hafıza

Bergson hafızayı ikiye ayırır, alışkanlıktan oluşan bellek ve saf hatırlama (alışkanlıksal hafıza ve saf hafıza). İlki beyinde, eylemin hizmet-evinde saklanır (madde), ikincisi bilinç içerisinde. (Bergson saf hafızanın, eğer beyinde saklanmıyorsa nerede saklandığı konusunda belirsizdir.) Bergson hiçbir şeyin unutulmadığına inanır. Saf hafızalar sonsuza dek yaşar. Beyinde gerçekleşen şudur, beyin, algının da yardımıyla, belleği sansürler ve doğrudan eylem için en gerekli olanlarını seçer. Alışkanlıksal hafıza egemendir çünkü daha fazla pragmatik değere sahiptir. Saf hafıza, tıpkı esas karakter gibi daha az talep görür ve alakasızlık zamanlarında (örneğin rüya görürken) ya da doğrudan algı için yararlı bir rehber görevi görebileceği nadir anlarda su yüzüne çıkar (ve hatırlanmış bir imaj haline gelir). Örneğin, araba kullanırken beyin, arabayı sürmek için tekrar tekrar yapılmış pratikler boyunca ezberlediğimiz alışkanlık haline getirilmiş bir beceriyi çağırır. Beyin, her bir sürüş dersinin her seferinde gerçekleşen şeylerin biricik hafızası ile tamamlanan, "tekrar edilemez" bireysel olayları çağırmaz.

Bununla birlikte saf algı ve saf hafıza sadece teoride var olur çünkü algı her zaman hafızadan etkilenir ve saf hafıza maddileşmek için beyine bağımlıdır. David Gross'a göre Bergson'un üstü kapalı bir biçimde değindiği ama genişletmediği ilgi çekici üçüncü bir hafıza tipi daha vardır. David Gross "Bergson, Proust and the Revaluation of Memory/Bergson, Proust ve Hafızanın Yeniden Değerlendirilmesi" başlıklı makalesinde bu üçüncü hafızayı doğrudan eylem veya algıdan sıyrılmış, "talep üzerine gelmeyen" bağımsız anılar olarak tanımlar ("Bergson, Proust, and the Revaluation of the Memory", International Philosophical Quarterly 25 no. 4 (1985): 369–380). Bu talep edilmeden gelen anıların hâkim olduğu kişi imaj seli tarafından ezilir ve gerçeklikle başa çıkma kabiliyeti sekteye uğrar. Gross, Marcel Proust'un bu üçüncü tip hafızayı alıp mega-romanı Geçmiş Zamanın İzinde (Remembrance of Things Past)'de "istemsiz hafıza" olarak kullandığını düşünmektedir. Bazı nedenlerden dolayı, belki de herhangi bir pratik veya doğrudan uygulamaya hizmet etmediği için, Bergson bu üçüncü tip hafızayı daha fazla geliştirmemiştir. Bununla birlikte bu sinema için ilginç olanaklara sahiptir. Örneğin, istemsiz hafıza Tarkovsky'nin üç filminde - Solaris, Ayna ve en dikkat çekici olarak da Nostalji'de - anahtar bir metinsel araçtır.

Bergson'un üçüncü tip hafızası da Deleuze'ün hafıza ve zaman-imaj tartışmalarıyla

ilginç bir paralelliğe sahiptir. Deleuze'e göre zaman-imaja denk gelen alışkanlıksal hafıza ya da saf hafızadan ziyade, daha çok "belleğin kargaşası ve tanıma/teşhis (recognition) başarısızlıkları"dır (Cinema 2, 55). Deleuze, başlangıçtan beri Avrupa sinemasının başarısız tanıma biçimlerine daha çok ilgi gösterdiğine işaret eder: amnezi, hipnoz, sanrılar, delilik, ölüm imgeleri, kabuslar ve rüyalar (sürrealizm, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm , psikanaliz). Amerikan aksiyon-imajı Avrupa'nın bu parçalı imgelem arayışıyla tezatlık içerisindedir: "Avrupa sineması burada, aksiyon-imajın 'Amerikan' sınırlamaları ile bağlarını koparma ve aynı zamanda, Amerikalıların aşırı-nesnel anlayışının aksine, tekil bir 'otomatik öznellik' içerisinde zamanın, birleştirici imajın, düşüncenin ve kameranın gizemine ulaşma araçlarını görür" (55).

Deleuze'ün aksiyon-imaj/Amerikan ve zaman-imaj/Avrupa kutupluluğu o kadar da keskin değildir (Ophüls ve Welles'in zaman-imajı merkezileştirmesinin de gösterdiği gibi). Bununla birlikte, eğer Bergson'un istemsiz hafızasının Deleuze'ün "hafızadaki kargaşa ve tanıma/teşhis başarısızlıkları"nın eşdeğeri olduğu kabul edilirse, alışkanlıksal hafıza ve saf hatırlamanın realist hareket-imaja; istemsiz hafızanın modernist filme ve sanat filmine koşut olduğu görülebilir. Her koşulda Deleuze'ün hafızaya verdiği önemin, biçimsel ve tematik deneyimler yoluyla hafızayı ve bilinci keşfeden filmlerle açık bağlantıları vardır (Resnais, Welles, Tarkovsky, Sokurov, Ophuls, Godard'ın sonraki dönemleri ve Hou Hsaio-hsien).

Zaman-Imajda "Rasyonel Olmayan" Kesme

Çekimler arasındaki, Deleuze'ün rasyonel olmayan ya da irrasyonel kesme dediği ölçülemez bağlantı, klasik (hareket-imaj) ve modern (zaman-imaj) sinema arasındaki önemli bir farka işaret eder:
"Klasik sinema denilen sinema her şeyden önce imajların birbirine bağlanması yoluyla işler ve kesmeleri bu bağlantıya ikincil kılar. Matematiksel analojide, iki imaj serisini bölen kesmeler, ya ilk serinin nihai imajını ya da ikincinin ilk imajını kurduğu için rasyoneldir... Rasyonel kesmeler her zaman imaj serileri arasındaki ölçülebilir ilişkileri belirler ve bu suretle klasik sinemanın bütün ritmik sistemini ve harmonisini kurar... Bu yüzden, zaman burada, esas itibariyle hareket-imajların sırasını ve bağlantısını düzenleyen ölçülebilir ilişkiler ve rasyonel kesmelere göre dolaylı bir tasvirin nesnesidir... Modern sinema eskiyle iletişim içinde olabilir v ikisi arasındaki ayrım oldukça göreceli olabilir. Bununla birlikte, en iyi şekilde, imajın çözüldüğü ve kesmenin kendi içinde bir değere sahip olmaya başladığı bir tersine çevirme olarak tanımlanabilir. İki imaj serisi arasındaki kesme ya da yarık artık her iki serinin de bir parçasını oluşturmaz: o imajlar arasındaki ölçülemez ilişkileri belirleyen irrasyonel bir kesmeye tekabül eder" (Cinema 2, 213).

Gilles Deleuze's Time Machine/Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi isimli kitabında yazar D.W.Rodowick, hareket-imaj ve zaman-imaj arasındaki bu hayati farklılığı

anlatmak için Keaton'ın Sherlock Jr.'ından (1924) bir sahneyi Chris Marker'ın Le jetée filminden bir sahneyle karşılaştırır. Sherlock Jr. örneğinde Keaton değişen, mantıksız ve tekinsiz yerlerden geçerek bir sahneden ötekine geçer: bahçe, kalabalık bir sokak, bir uçurum kenarı, aslanlarla dolu balta girmemiş bir orman, çölde tren izleri, okyanus, bir kar tepeciği. Bu tuhaf mekanlar, devamlılık kurgusu(match cut) ve kadraj pozisyonu devamlılığı (continuous screen direction) yoluyla rasyonel bir düzen içinde birleştirilir. Yarattığı etki, zamanın harekete ikincil kılınmasıdır: "Zaman sadece dinamik olarak, devamlılık kurgusu yoluyla bitişik yerler üzerinden oluşan bir etki ve tepki süreci olarak ölçülür" (Rodowick, 3). Kopuk yerlerde geçen sahneleri daha bilindik başka bir rasyonel kesme biçimi de La Verité (1960, Henri-Georges Clouzet)'de görülebilir. Söz konusu sekansta, isyankâr Dominique (Brigitte Bardot) ve muhafazakâr bir müzik öğrencisi olan Gilbert (Sami Frey) arasındaki geçen romantik kurlar, art arda gelen kesmelerle bağlanan bir dizi çekim ile özetlenir. Her iki karakteri birden ya da sadece içlerinden birini gösteren kısa çekimlerden oluşan bu sekans, Dominique'in dairesinden bir kafeye, telefon kulübesine, bir sinema salonuna, Dominique'in dairesinin dışına geçer ve tekrar dairenin içine döner. Çekimler arasındaki mesafe muğlâk olsa da, uzamsal ve zamansal belirsizlik romantizm ve kur yapma fikri ile rasyonel olarak bağlanmıştır.

Rodowick, Keaton örneğini La jetée'den bir sahneyle karşılaştırır, ki La jetée'nin "zamanda donmuş" bir dizi statik fotoğraflar üzerinden kurulmuş olduğu düşünülürse bu tuhaf bir seçimdir. Ben Hou Hsaio-hsien'in 'The Puppet Master', 1993 (Kukla Ustası) filminden bir örnek önereceğim. Filmde yaklaşık olarak 90. dakikada görünen sahne, ormanlık bir alanın yanından dolanan toprak bir yola yukarıdan bakan üst açılı bir çekim ile başlar. Ana karakter olduğunu varsaydığımız bir çift, Li Tienlu ve karısı, yol boyunca kameraya doğru, ta ki görüntünün önündeki uzak plan boşluğunda soluklaşıp kararana kadar yürürler. Bir sonraki plan ormanın yeşilliğinin göz alıcığı ortasında asılı duran bir köprünün uzak plan bir çekimidir. Köprünün üzerinde arkalarında onları takip eden bir orkestra ile sağa sola yürüyen iki ya da üç insan zorlukla seçilmektedir. Bu planlar arasındaki fiziksel ya da zamansal bağlantıyı kesinlikle anlamak imkânsızdır.

Özetle, klasik hareket-imaj, hikâyenin mümkün olduğunca okunaklı ve kolay akmasını amaçlayan rasyonel bir düzenleme sistemine (devamlılık sistemi) dayanır. Devamlılık sisteminin terimleri bile, devamlılık kurgusu (match-cut), eylem veya hareket üzerindeki kesme, 180 derece çizgisi, tepki çekimi, 'eye-line match' [karakterin baktığı kadraj dışı objeye kesme yapma] vb. hareket üzerine çeşitlemelerdir. Bu terimlerin hiçbiri doğrudan zamanla ilgili değildir (zamanı ima ediyor olsa dahi). Bu Deleuze'ün "rasyonel" kesme betiminin temelidir.

Kristal-Imaj ve Stil

Deleuze kristal-imajı saf bir teorik araçtan ziyade, ona stilistik nitelikler atfederek,

estetik bir araç olarak kullanır. (Buna karşın, D.N.Rodowick'in bize hatırlattığı üzere, "dolaysız zaman imajlarının çoğunluğu teşkil ettiği birkaç 'saf' film örneği vardır" (89). Deleuze bunu, film üreticileri ve türler içinden, anıların ve kristal-imajların farklı felsefi ve psikolojik yönlerine atıfta bulunarak yapar. Örneğin, Max Ophüls'ün "mükemmel kristallerini" Renoir'ın "çatlak kristalleri" ile karşılaştırır (Cinema 2, 85). Veya daha genel anlamıyla hareket-imaj/Amerikan popüler sineması ile zaman-imaj/Avrupa modernist sinemasının kutupsallığını karşılaştırır. Bu Deleuze'ün felsefe kadar sinema üslubunun sorunlarıyla da ilgilendiğini gösterir.

Sinema üslubu konusunda, uzun süreli çekimlerin zaman-imajın ayrıcalıklı bir biçimi olduğu düşünülebilir, ancak durum bu değildir. Deleuze, Tarkovsky gibi, uzun çekimin ya da çekim içinde kaydedilen zamanın, montaj yoluyla oluşturulan zamandan farklı bir değere ve üsluba sahip olduğu kanısı benimsiyor değildir. Deleuze için bu yapay bir ayrımdır, çünkü "zamanın gücü ya da basıncı çekimin sınırlarının dışına taşar ve montajın kendisi de zaman içinde işler ve yaşar" (Cinema 2, 42). Bu yüzden zaman-imaj, uzun süreli çekimlerin hâkim olması gereken bir sinema değildir, öyleyken bile, hareket imajdan daha geniş ve felsefi bir ayrışma belirtir. Bununla birlikte, kristal-imajdaki alan-derinliği konusunda söylediklerinin çoğu açık bir biçimde uzun süreli çekime ilişkindir. Kitabın en güzel anlarından biri olan beşinci bölümde, Deleuze alan-derinliği ile ilgili Bazin'in realist teorisi ile başlayan ve Orson Welles vasıtasıyla gösterilen aydınlatıcı bir tartışma yürütür:

"Alan derinliğinin birçok işlevi olduğunu ve bunların hepsinin dolaysız bir zaman-imajı içerisinde bir araya geldiğini ileri sürüyoruz. Alan derinliğinin özel niteliği, zamanın harekete tabiiyetini tersine çevirmek ve zamanı kendisi için göstermek olacaktır. Alan derinliğinin zaman-imaj hususunda tüm ayrıcalıkların sahibi olduğunu söylemiyoruz... Vurguladığımız nokta şudur ki alan derinliği, hafıza, geçmişin virtüel bölgeleri ve bu bölgelerin her biri nazarıyla tanımlanabilecek belirli bir zaman-imajı tarzı yaratır. Bu, bir gerçeklik fonksiyonu olmaktan çok, hatırlama ve zamansallaştırma fonksiyonudur: tamamıyla bir hatırlama olmaktan ziyade 'hatırlamaya davettir'..." (Cinema 2, 109).

Bu noktada Deleuze alan derinliği tartışması ile ilgili, uzun süreli çekim tartışmasına da aynı derecede biçim veren, ilginç bir fikir ortaya atar. Deleuze alan derinliğinin gerekli olduğu birçok durumun hafıza ile ilişkisi olduğuna inanır. Bunu bir kez daha Welles aracılığıyla açıklar. Hafıza bağlantısının, flashbackler ya da psikolojik imgeler aracılığıyla, yani harfiyen uygulanması gerekmez. Aktüel bir şimdiden ya da içinden "bu hatırlama-imajlarının sonradan ortaya çıkacağı geçmişten bir sayfanın keşfi" (109) ile bir anıyı uyandırma girişimidir. Şiirsel (ve oldukça Bergsoncu) bir terim olan "geçmişten bir sayfa" ile hem aktüel hem de virtüel imajın birlikte var olduğu bir yer tahayyül edebiliriz. Örnek olarak, Yurttaş Kane'deki "kulüpte büyük bir odada kaybolmuş olan alkolik Susan üzerindeki onu neredeyse uyanmaya zorlayan" üst-açılı çekimden ve Dava(The Trial)'nın açılışındaki "kahramanın yasanın onu neyle

suçladığını ne pahasına olursa olsun bulma çabalarını" vurgulayan alt-açılı çekiminden (Cinema 2, 109–110) söz eder. Deleuze – terimlerle her zaman yaptığı müdahaleler izinden – "geçmişten bir sayfa"yı da karakterleri içerecek şekilde genişletir, böylece her bir karakter diğerlerininkiyle üst üste binebilecek, kendi geçmişten sayfasını taşıyabilecek ya da temsil edebilecektir. Bunun için The Lady from Shanghai'de anlatılan hikâyenin kahramanı "diğerlerinin geçmişi içinde yakalanan, zaptedilen, ele geçirilen bir kahramandır... Telaş içinde üç karakterimiz vardır, tıpkı kahramanı örtmek için gelen geçmişten üç sayfa gibi...(Cinema 2, 113).

Yurttaş Kane'de alan derinliği ve sekans çekimi genellikle, seyircinin "geçmişin virtüel alanlarını" keşfedebileceği ve aktüel imajdan geri çağırmak üzere hafıza unsurlarını seçebileceği bir uzam olarak kullanılır (bu açık bir şekilde Bazin'in "demokratik" bir mizansen kavramı ile ilişkilendirilebilir). Deleuzecü açıdan alan derinliği – hafızadaki, zaman talihsizlikleri gibi psikolojik kazalar olmayan her türlü maceraya yol açan... —bir "hatırlama işlevi" ve bir "zamansallaştırma figürü" olarak anlaşılır (Cinema 2, 110). Yine aynı açıdan Deleuze bütün filmlerin şimdi içinde kurulduğu fikrine bu bağlamda itiraz eder. Bu kavrayışın aksini işaret etmek için büyük çaba gösterir: "Resnais ve Visconti'nin takip çekimleri ve Welles'in alan derinliği, - sadece kötü filmlerde sinematografik imajın şimdiki zamanda olduğu – ilkesini uygulayarak bir imaj zamansallaştırması gerçekleştirir ya da doğrudan bir zaman-imaj oluşturur" (Cinema 2, 39). Bu Deleuze'ün zaman-imaj fikrinde merkezi bir yere sahiptir. Jacques Aumont'un belirttiği gibi:

"...sinematik aygıt sadece zamanın geçişi, sonsuz bir şimdinin içine süzülüyormuşuz gibi içine süzüleceğimiz bir kronoloji anlamına gelmez, aynı zamanda farklı düzeyler -şimdi, geçmiş(ler), gelecek(ler)- arasında hareket ettiğimiz karmaşık, katmanlı bir zamandır aynı zamanda – ve sadece hafızamızı ve beklentilerimizi kullandığımızdan dolayı değil, olayların içinde gerçekleştiği zamanı, onların sürecini vurguladığında sinema neredeyse bizim zamanı algılamamızı sağladığından da dolayı" (The Image , 129–130).

Beynin Sineması

Deleuze yedinci ("Düşünce ve Sinema") ve sekizinci ("Sinema, beden ve beyin, düşünce) bölümlerin önemli bir kısmını, klasik ve modern sinema içindeki yeri ve entelektüel sinema düşüncesi bağlamında kurguyu tartışmaya ayırır. Deleuze tartışmaya şu ilginç gözlemle başlar, "...başlangıçtan beri Hristiyanlık ve devrim, Hristiyan inancı ve devrimci inanç, kitlelerin sanatını cezbeden iki kutup olmuştur" (Cinema 2, 171). Deleuze bunu sınırlayıcı bir ikilik olarak tasarlamaz, çünkü her bir grup içerisinde göze çarpan farklılıklara işaret eder; örneğin, Hristiyanlar içinde Rossellini, Bresson ve Ford (ben Dreyer, Tarkovsky, Lars von Trier, Rohmer, Schrader'i de ekleyeceğim) ve devrimciler içinde Rocha, Güney ve Eisenstein (ben Godard, Jançso, Dovzhenko'yu da ekleyeceğim). Kitabın bu bölümünün bu noktasında

Deleuze bu yönetmenleri düşünce ve inanç bağlamında tartışır ve modern sinemaya, dünyaya olan (kaybolmuş) inancımızı iade etme işlevini yükler. "İster Hristiyan ister ateist olalım... bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız var" (Cinema 2, 172). Deleuze entelektüel sinemayı sadece takip eden bölümde tartışacaktır, fakat yukarıdaki isimlerde bir ortaklık dikkatimi çekti: John Ford hariç tutulursa, yukarıdaki yönetmenlerin filmleri şimdi ya da başka herhangi bir zaman entelektüel olarak adlandırılmaktadır (ya da adlandırılabilir). (Ford şüphesiz ki filmlerinin entelektüel olarak düşünülmesinden bile nefret edecektir!) Aralarındaki büyük farkların kabul edilmesi halinde entelektüel filmin ne olduğu sorusu belirir. Bu noktada soru kısmen retoriktir, çünkü bir "cevabı" olmayabilir (ya da en azından kolay bir cevabı). Bununla birlikte biçem anlayışı sorununa teğet geçer ve Deleuze'ün bir sonraki bölümünün haberini verir.

Düşünce tartışması sekizinci bölümde rasyonel/irrasyonel kesme ve entelektüel sinema tartışmasını getirir. Rasyonel/irrasyonelin burada kullanılması tuhaf görünüyor çünkü "entelektüel" film yapımcıları ordusunu kapsayan bir sinemayı tanımlamak için kullanılıyor. Bu ifadeden sadece paragraflar önce Deleuze, Resnais ve Kubrick'i yeni bir entelektüel sinema biçimini ("beyin sineması") savunmak için kullanır. Montaja "düşünce sürecinin yasalarını" yeniden kurma işlevi yüklenir fakat düşünce rasyonel veya irrasyonel ile uyuşmak zorunda değildir. Bununla birlikte, irrasyonel kesmeyi ve ölçülemeyeni zaman-imajla bağlantılandırmak daha önce belirtilen "hafızadaki kargaşa ve tanıma/teşhis başarısızlıkları" (hipnoz, sanrılar, delilik, kabuslar vb.) ve "duyusal-motor" bağlantısından kopuş (özgürleşmiş duyular) bağlamında anlamlıdır. Bunların ortak noktası, kimi zaman çelişkili gibi görünseler de, yaratıcı ifade ile bağlantılandırılabilecek "serbest bırakmanın" akışsal duyumu olmalarıdır.

Deleuze'ün rasyonel/irrasyonel ikiliğinin yüzeyi altında yatan şey Bergson'un akıl (intellect) ve sezgi (intuition) epistemolojik düalizmine paralel gibi görünmektedir. Bergson'un felsefesinde akıl madde ile bağlantılıdır, uzamsallaşmış zaman ve sezgi ise yaşam ve süre (duration) ile bağlantılıdır. Akıl, doğası gereği, bir uzamsallaştırma mekanizmasıdır. Bilgi edinmek için kavramları ve sembolleri soyutlamayı, analiz etmeyi ve parçalara ayırmayı kullanır. Akıl bize parçalı ama gerekli, pragmatik bir gerçeklik kavrayışı sağlarken sezgi, gerçekliğin esas unsurunu kavramamızı sağlayan araçtır: Süre (duration). Bize zamanın kısa süren anlarını (süre ve "gerçeklik") sunabilen şey zaman-imaj olduğundan ve hareket-imajın ise sadece zamanın dolaylı bir tasviri olmasından ötürü, Bergson ve Deleuze'ün ikiliği arasında açık bir paralellik görebiliriz: akıl = rasyonel, sezgi = irrasyonel.

Sonuç

Deleuze'ün iki kitabı da ziyadesiyle felsefe çalışmalarıdır, fakat neredeyse aynı derecede film üslubu ile de ilgilidir. Her iki kitabı da, sinema aracılığıyla felsefe pratiğini ve kavram inşasını savunurken yönetmenler üzerinden tartıştığı hususi ve farklı felsefi duyarlılıklar mümkün olan en derin anlamıyla üslup ile ilgilidir. Deleuze, "sinema tarihinde tamamıyla yeni ve felsefe tarihinde tamamıyla canlı olan ve eşsiz bir işbirliği ile felsefe ve sinema arasında nadir bir birliktelik yaratan bir düşünce sineması, felsefe sineması" olduğuna inanır (209). Bu yüzden onun sinema kitaplarında nihayetinde birbirini zenginleştiren iki farklı alanı, felsefe ve sinemayı, görürüz.

Deleuze film analizine kolaylıkla uygulanabilecek, genelgeçer tek bir zaman felsefesi ya da teorisi önermese de felsefi fikirleri içerisinde, cesur film teorisyenleri, tarihçileri ya da akademisyenler için teşvik edici olabilecek oldukça fazla şey vardır. Deleuze'ün, tıpkı Bergson gibi, edebiyata birçok felsefeciden daha yakın olan görsel bir yazım tarzı vardır. Deleuze'ü geleneksel film çalışmaları (özellikle de oldukça yeni olan bilişsel film çalışmaları okulu) için oldukça uygun kılan da bu davetkâr yazım tarzıdır. En azından, Deleuze'ün imgeci (ve bazen anlaşılması güç) yeni türetilmiş sözcükleri, kavramları ve terimleri sinemanın belirli zamansal yönleri için (geçmişin sayfaları, set, kristal-imaj, herhangi-bir-yer) metinsel ve yorumsal şemalar oluşturmak üzere verimli bir şekilde kullanılabilir.

Deleuze'ün hareket-imajdan zaman-imaja bu paradigmatik geçiş üzerine yazdığı yazılarının ve teorik varsayımlarının çoğunda bir inanç sıçraması vardır. Onlara bir değer buyurmaz ya da birinin diğerini etkisiz bıraktığını söylemez. Söylediklerinin çoğu, sinemanın aslında zaman hakkında düşünme ve hissetme şeklimizi değiştirdiği inancına dayanır. Bu, yirminci yüzyılı şekillendiren tarihi ve kültürel olaylar sağanağı düşünüldüğünde anlaşılabilir bir durumdur. Deleuze, "Bu yeni sinemanın ilk boyutudur [zaman-imaj]: duyusal-motor bağlantısında (aksiyon-imaj) ve daha derin bir şekilde insan ve dünya arasındaki bağlantıda bir kırılma..." (Cinema 2, 173) derken bunu ima eder. Burada, kifayetsiz kalmış modernitenin post-modern bir yansımasını ve Anlam, Tarih ve Kaderin (geçici?) kayboluşunu sezeriz. Ya da zaman üzerinden, Siegfried Kracauer'in "fiziksel gerçekliğin kurtarılması" çağrısına bir geri dönüşü...

Deleuzecü Film Analizi:
The Skin of The Film (Filmin teni)

Donato Totaro
Çev.: Umut Şah

Film teorileri vardır ve bir de Deleuze... Sadece inanç düzeyinde varolan eski popüler kuramlarla (Freudçuluk, Althusserci-Marksizm, Psikanaliz, Yapısalcılık, Postmodernizm) ve yaygın bir tartışma noktasında olmayan daha yeni teori ve metodolojilerle (kültürel çalışmalar, bilişselcilik, izleyicilik, toplumsal cinsiyet çalışmaları, yenilenmiş auteur teorisi, göstergebilim, metinsel analiz) birlikte, film çalışmaları, bir tür kuramsal açmaz içindeymiş gibi görünmektedir. Bu alanda, farklı meşreplerden anlayışları birleştirme –en azından onları çatışma sahasına yerleştirme- çabasında, BÜYÜK bir teorinin eksikliği hissedilmektedir. Eğer akademik düzlemde bunu yapmak için bir imkân varsa, bu Gilles Deleuze'dür. Metinlerin, basmakalıp yorumlayıcı örneklerin kaçınılmaz izlerini taşıdığı eskinin katı kuramsal paradigmalarından farklı olarak (Odipal yörüngeler, "Öteki" entrikaları, sınıf mücadeleleri vb.), Deleuze bir karpuz çekirdeği gibi kaygandır. Kuşkusuz bu durum bilimsel, rasyonalist ve pozitivist düşünürler için rahatsız edicidir, zaten bu teoriler hiçbir zaman başlıca teorik akımlar yaratan mabutlar olamamışlardır (örneğin, Henri Bergson felsefe alanında –daha sonraları değişmeye başlamakla birlikte- çok az akademik saygı görmüştür, ama sanatçılar arasındaki en etkili filozoflardan biri olmuştur). Bu durum, büyük ölçüde, film çalışmalarına (veya dönüştüğü şey her neyse) yönelen araştırmacıların büyük çoğunluğunun, matematik veya fen bilimlerinden değil de, beşeri bilimlerinden (İngiliz Edebiyatı, Klasikler, Felsefe, Sanat Tarihi, Siyaset Teorisi, Kültürel Çalışmalar) ya da eski tabiriyle Liberal Sanatlardan geliyor olmalarından kaynaklanmaktadır.

İsim ve bağlamı pek hatırlamıyorum, ama bir keresinde biri Kuzey Amerika akademik dünyasının Kıta Avrupası'ndaki kardeşlerini yaklaşık on yıl geriden takip ettiğini söylemişti. Şöyle ki mevcut bir kuram, kendi ülkesinde demode(passé) olduğu ve yerini bir sonraki yeni düşünür/kuram aldığı zaman, ancak bu vakitten sonra bu teorinin yolu Atlantik üzerinden Kuzey Amerikan akademik dünyasına yönelebilmektedir. Bu durum Gilles Deleuze için oldukça doğru görünmektedir. Deleuze'ün orjinalleri Fransızca olan ve ilk kez 1983 ve 1985'te yayınlanan iki sinema kitabı "Cinema 1: Movement-Image" ve "Cinema 2: Time-Image", 1986 ve 1989'da İngilizce'ye çevrilmiştir. Yaklaşık olarak on yıldan beri, belki de en çok D.N. Rodowick'in 1997'de yayınladığı "Gilles Deleuze's Time Machine" adlı kitabının katkısıyla, Deleuze üzerine olan veya Deleuze'den etkilenen İngilizce kitap ve makalelerin sayısı hızla artmaktadır.

Deleuzecü teorinin bu etkisinin arkasındaki bir diğer anahtar faktör ise internet evreninin genişleyerek meşru bir bilimsel araştırma ve yazım kaynağı halini almasıdır. Her ne kadar hakemli online dergilerin sayısı hızlı bir şekilde artmakta olsa da, 1990'ların ilk yılları boyunca internet, genç araştırmacıların akademik yazılarını alışılageldiği gibi hakemli basılı dergilerde aylarca/yıllarca bekleme durumunda kalmadan, derhal yayımlayabilecekleri bir alan olması itibariyle olumsuz bir kaynağa dönüştü, böyle olmaya da devam ediyor. Ve doğrusu, internette Deleuze'e ilişkin online bilgi ve yazıların kapsamı, diğer (sinema) felsefecilerinin herhangi birinden daha fazladır (bir fikir edinebilmek adına yazının sonundaki linklere bakılabilir). Deleuze'ün sistematik olmaması ve benzer yazılara ilham kaynağı olmasının hem iyi hem de kötü yanları vardır. Olumlu yan, Deleuzecü araştırma alanının ele aldığı konular ve bunlara yaklaşımlarının genişliğinin heyecan verici olmasıdır. Deleuze'ün takındığı açık yaklaşım (tarih ya da "Oluş" vb. kavramlar hususunda), çeşitli ilgi alanlarına sahip araştırmacıların, onu bir sıçrama tahtası olarak kullanmalarına imkân sağlamıştır. [1] Olumsuz yan ise, böyle geniş bir metodoloji ve konu ölçeğinin, "her şey uyar"cı bir zihniyete yol açabilecek olmasıdır (kesinlikle Deleuze'ü memnun edecek bir şeydir bu), ki bu da Deleuzecü potansiyelliğin sorumluluğunu doğruca kendi alanlarının gerçek koruyucuları olan yazar ve araştırmacıların omuzlarına yükler. Deleuzecü yazmanın bu potansiyeli, 'temel' Deleuzecü kavramların (zaman-imaj, hareket-imaj, virtüel imaj, vb.) yalın açıklamaları veya onların yeni bir bağlamda kurulmaları üzerine yoğunlaşan birçok metnin ötesine geçmektedir.

Deleuzecü araştırma alanını, (geçmişte ve günümüzde) film çalışmalarına hâkim olan önceki teorik ekollerden farklı olmasını sağlayan ve ayrıca bir film paradigması olarak riskli kılan şey, Deleuze'ün projesinin kavram yaratmak ve düşünmek üzerinden gitmesidir. Sinema, felsefe yapmanın bir aracıdır. Ve araştırması bütünleştirici bir film teorisinden veya sinemanın ne söylediğinden ziyade ne yaptığıyla ilgilenir. Deleuze, eleştirel/yorumlayıcı bir şablon olarak kullanılabilecek tekil bir "teori"ye sahip bir düşünür değildir (Freud, Lacan, Metz gibi örneğin). Her zaman akılda tutulması gereken bir şey vardır ki, o da bir filozof sinema hakkında yazdığında, bunun her zaman kendi felsefi çerçevesine uydurmaya çalıştığıdır. Klasik bir vaka, Deleuze'ün birincil felsefi kılavuzu olan Henri Bergson'dur. Bergson, modern zihnin gerçekliği nasıl 'parçalara ayırdığı' ve gerçeklik açıklamasını ancak "yanlış" bir mekânsallaştırılmışlıkla (hareket, değişim, zaman) verebildiğini göstermek için, sinemanın sabit imgeleri alıp onlara "yanlış" bir hareket kazandırdığı analojisini kullanmıştır. Deleuze, yazdığı sinema kitaplarında, sinemanın felsefeye paralel bir etkinlik olduğunu ve felsefe tarihine cevaplar verdiğini belirtmiştir. Her ne kadar felsefi bir söylem içerisinde kurulmuş kavramları sinema alanına uygulamak konusunda kuşkulu olmak gerekse de, böyle bir aktarmanın yararları da vardır; sinema hakkında bütünüyle yeni biçimlerde düşünmeye veya şimdiye kadar ayrı tutulmuş alanlardaki bağlantıları görmeye zorlayabilir.

Örneğin, metodolojisini büyük ölçüde Deleuze'den ödünç almış olan (birçok başka

teorisyen gibi), "The Skin Of The Film" (The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses/ Laura U. Marks. Durham and London: Duke University Press, 2000) adlı kitabın yaptığı da tam olarak budur. Marks'ın yazısı, 'rotasının dışında' algılanabilmesine izin vermesi bakımından Deleuzecü bir metindir ("rizomatik bağlantılar"). Filmler, yazılara paralel olarak, felsefi ifade ve düşünceleri yayma, onlar üzerinde düşünme ve onları somutlaştırma imkânı sağlayan bir bilgi kaynağı olmaktadır. (Marks buna "görsel-olmayan bilgi" demektedir). Marks, ayrıca, sinematik temsil ve izleyicilikte duyumların rolünü anlayabilmek için Deleuze'ün felsefi kılavuzu olan Henri Bergson'a dayanmaktadır. Duyumlar kitabın konusu açısından oldukça önem arzetmektedir ki Marks bunu kültürlerarası sinema olarak isimlendirir. Bundan kastı, doğum ya da göç, bir sebepten dolayı azınlık kültürü ile egemen Batı kültürü arasında kalmış bireylerin gerçekleştirdiği Kanadalı, Amerikan ya da İngiliz filmler ve videolardır. Marks'ın da kabul ettiği gibi, 'kültürlerarası' terimi azınlık/egemen güç ilişkilerini ya da kölelik, ayrımcılık, postkolonyalizm, mültecilik, görünür azınlık, sürgün, göçmenlik, çok-kültürlülük ve Üçüncü Dünya gibi dıştalanmış kültürleri tanımlayan geçmiş veya güncel terimleri hatırlatması itibariyle narin bir kavramdır. Aslında, kültürlerarası teriminin bunlarla nasıl bir ilişki içinde olduğu tam olarak açık değildir. Bununla birlikte, Marks terime fazla bir kavramsal ağırlık yüklemez, ama onu basitçe 'tek bir kültür tarafından tanımlanmış veya sınırlanmış olmama deneyimini' temsil eden bir anlamda kullanır. Bu yüzden, terim, içine sadece Diaspora'yı (göçmenler, sürgünler, mülteciler) almakla kalmamakta, aynı zamanda onların ürünlerini ve (başlıca) ilk-elden kültürlerarası deneyime sahip kişilerin çalışmaları ile kültürlerarası çeşitlilikleri konu eden beyaz/Batılı yönetmenlerin bazı çalışmalarını da içermektedir (örneğin, Bill Viola, Chris Marker, Phil Hoffman, Stephen Frears, Alain Resnais ve Jean Rouch).

Marks'a göre, kültürler arasında kalma durumu, yeni görsel anlatım biçimleri için bir arayış başlatmakta ve bu çalışmaların çoğunun "Diaspora içinde yaşayan insanların deneyimlerini temsil etmesi amacı ile duyumsal hafızalara başvurduğu" hipotezini getirmektedir. Ama Batılı gözmerkezcilikten (bilgi, hakikat ve deneyim elde etmede göz duyusuna öncelik verme) farklı olarak, kültürlerarası sinema proksimal(yakınsal) duyuları (koku, tat ve dokunma) da bilgiyi toplama ve belleği beslemenin bir yolu olarak kabul etmektedir. İşte bu yüzden Marks, kültürlerarası filmlerin, "neyin bilgi olarak sayılacağına" ilişkin yeni belirlemeler yaparak Avro-Amerikan hegemonyaya karşı çıktığını, böylece belirli bir epistemoloji ve bir düşünme yönteminin (örn. rasyonel, görsel) 'doğru' olarak kabul ettirilmesine karşı durduğunu düşünmektedir (s.24). Egemen bellek bankasına karşı olan filmler, -Marks'ın deyimiyle- "kültürel belleğin arkeolojik modelleri"ni kullanırlar. Bu ise 'resmi kayıtlar'a karşı duran ya da onları yapısöküme uğratan her şeyi içerir–ki bunlar romanları, mitleri, ritüelleri, fantezileri ve kişisel yahut hayali anıları kullanabilen çalışmalardır. Marks'ın kitabının felsefi ardalanı, açıkçafenomenolojiyi ve bilişsel bilimi içerecek kadar geniş olmasının yanında, güçlü bir biçimde Deleuze'ün 'sinematik felsefesi'ne ve onun birincil esin kaynağı olan Henri Bergson'a

dayanmaktadır. Marks'ın belirttiği şekliyle, onun kültürlerarası sinema araştırması "Deleuze'ün sinema kuramının siyasal sonuçlarını açımlamaktadır" (s.26). Deleuzecü anlamda, kültürlerarası sinemanın tohumları yeni bir sinematik düşünce biçiminin doğmasını sağlamıştır; bu düşünce biçimi proksimal/yakınsal duyumlara (koklama, dokunma, hissetme) distal/uzaksal duyumlardan (duyma ve görme) daha fazla değer vermekte ve böylece belirli biçimsel ve metinsel stratejiler üzerinden bu duyumsal alanı harekete geçirmeye çalışmaktadır. Marks, bu yeni stratejiye "haptik (dokunsal) görsellik" demektedir.

Marks burada popüler bir Büyük Teori'ye, bir biçim=ideoloji argümanına, güvenmektedir ki bu, baskın anlatı biçimlerinin nasıl 'resmi tarih'le aynı hizada olduğunu ve işitsel ve görsel yöntemler üzerinden kodlanmamış olan belleklerin nasıl bu resmi tarihten sıyrıldığını gözler önüne sermektedir (s.26). Bu yolla, Marks, duyumlara sosyal ve politik bir determinizm sunmaktadır; Donald M. Lowe ise 'History of Bourgeois Perception' (Burjuva Algısının Tarihi) adlı film çalışmaları alanında ne yazık ki gözden kaçmış kitabında buna "algılama hiyerarşisi" demektedir [2]. Bununla birlikte, Marks, dokunsal görsellik önceliğinin, örneğin, algılama hiyerarşisindeki Ortaçağ'da duyma/dokunmanın görme duyusundan üstün olması ya da Rönesans döneminden itibaren görmenin diğer duyulardan üstün hale gelmesi şeklindeki değişimlerle nasıl ilişkilendiğini bir bağlama oturtmamış ya da bahsetmemiştir. Her halükarda, Lowe (ve diğerleri), algılama hiyerarşisinin duyumların hiçbirinin bütünüyle otonom olmaması durumuna boyun eğdiğini işaret etmekte oldukça dikkatlidir [3]. Marks, duyumların ideolojik olarak belirlenmiş okumalarını yapmaktan sakınmaktadır, ama dokunsal görselliğin alternatif görsel geleneklerde (halı dokumacılığı, örmecilik, dekoratif sanatlar, tekstil sanatları, nakış işleme sanatı, dekorasyon, madeni eşya sanatları, vb.) daha yaygın bir strateji olduğu şeklinde daha uygun bir iddiada bulunmaktadır.

Marks, kültürlerarası sinemadaki bu birincil anlatım biçimini –dokunsal görsellik- sanat tarihçisi Alöis Riegel'in "dokunsal ve optik imgeler arasındaki ayrım"ından türetmiştir (s.162). Ama sinema, teknik olarak bir temsil zemini oluşturmadığı duyumlara nasıl hitap edecektir ya da bu dokunsal görsellik nasıl görünmektedir? Marks, dokunsal görselliği, aşağıda sayılan bazı biçimsel ve metinsel nitelikleri içerecek şekilde tarif eder: zor anlaşılır, bulanık imgeler; duyusal belleği uyandıran duyumsal görüntüler (su, doğa); akut duyusal aktivite durumlarındaki karakter tasvirleri (koklayan, tadına bakan, vb.); bedene yakın kamera pozisyonları ve obje yüzeyleri boyunca kameranın gezdirilmesi (pan); odak değişimleri, aşırı veya düşük pozlama, belirginsizleşen film ve video görüntüleri; optik film baskı (optical printing); fotoğraf filminin yüzeyini bozma; Pixelvision (Fisher-Price'ın ürettiği oyuncak kamera, Michael Almerayda ilginç efektler için kullanmıştır) gibi dokusallığı fazla olan imge, efekt ve formatlar ile film ve video arasındaki gidiş-gelişler. Dokunsal imge, bir anlamda, seyircinin onu öyküsel bir çarkın kolayca saptanabilir bir dişlisi olarak görmesinden ziyade, daha çok bir imajın maddesel varlığıyla birlikte düşünülmesini

gerektiren 'daha az tamamlanmış' bir imgedir (bu, belli belirsiz bir şekilde Marshall McLuhan'ın 'sıcak' ve 'soğuk' ortamlar arasındaki ayrımını anımsatmaktadır).

Kitabın vurgusu, görmenin (ya da dokunsal görselliğin) dokunsal olabilirliği -"birinin, gözleriyle bir filme dokunması gibi"- üzerinedir. Dokunsal görme, "gözlerin dokunma organları gibi işlediği" ve daha çok dokunsal-temelli bir algı biçimidir (162). Marks'ın açıkladığı gibi, optik görsellikte göz, objeleri mekândaki şekiller olarak ayırt edebilmek için onları belirli –ve yeterli- bir uzaklıktan algılamak durumundadır. Ve optik görmede, gözleyen beden ile nesne arasında bir ayrım varsayılmaktadır. Dokunsal görsellik, "illüzyonist derinliğe dalmaktan çok nesnenin yüzeyi üzerinde hareket etme ve nesnenin biçimini ayırt etmekten öte yüzeyinin dokusunu idrak etmeye çalışma" eğiliminde olan, daha yakınsal bir görme biçimidir (s.162). Sinemanın dünyanın kusursuz bir illüzyonunu yansıtma konusundaki kendi kaçınılmaz sınırlılıkları üzerinden geliştiğine inanan Rudolf Arnheim'e benzer olarak, Marks da kültürlerarası filmler yapanların bu medyumun/ortamın duyusal sınırlılıklarından (duyum, dokunma, tat alma) bellek-imgeleri yaratmaya çalıştıklarına inanmaktadır. Kitabın ilerleyişi bedene yaklaşan bir hareket içindedir: Bellek-imgelerinden bellek-objelerine ve sonra da yakınsal (proksimal) duyu hafızalarına. Çoğu zaman, temsil edilmesi zor olan bu bellekler, kültürlerarası filmler yapanların coğrafi veya duygusal uzaklıkları nedeniyle üstesinden gelmek için çabaladıkları, kültürel bir bulanıklaşma, kayıp ya da özlem sürecini yansıtmaktadır.

Marks'ın Deleuze'ü kullanımı, belirli Deleuzecü terimleri kültürlerarası sinemaya uyarlamanın yanı sıra (örneğin, Deleuze'ün zaman-imajında yer alan "herhangi-bir-yer/'any-spaces-whatever'" ve "duygulanım-imajları" filmlere yönelik yargısal-olmayan açık-uçlu bir yaklaşımla çalışan metodolojiyi de içerir. İlk kullanım alanı özellikle önemlidir. Duygulanım-imajı, duygusal ya da içsel tepkiler uyandıran bir imgedir. Zaman-imajda kullanıldığı biçimiyle duygulanım-imajı, aşikâr bir katartik boşalmayla duygulanım-imajını izlemekten sakınarak egemen hareket-imajdan uzaklaşır. Bunun yerine, "duygular veya hisler bize zaman deneyiminin kapılarını açar" (s.28). Bu, bellek ve kültürel yer değiştirme sorunlarıyla yakından bağlantılıdır. Fakat, Deleuze neredeyse yalnızca kültleşmiş Batı klasiklerini değerlendirirken, Marks ana eksenini marjinal çalışmalar etrafına kurmaktadır. Bu da kendi içinde ya Deleuzecü esnekliğin büyüklüğünü ya da Marks'ın metni üzerindeki güçlü bir aktarma/yer değiştirme ustalığını yansıtır.

Deleuzecü etkiye uygun olarak, Marks'ın geleneksel görsellikle (görme ve duyma) dokunsal görsellik (dokunma, tat alma, koklama ve hissetme) arasındaki epistemolojik karşıtlığı, Bergson'un felsefi düalizminden esinlenmiştir (zihin/madde, ruh/beden, sezgi/zekâ) -özellikle de bellek ikiliği önemlidir (günlük ya da ussal belleğe karşı saf bellek ya da süre). Ussal bellek günlük hayatın, pragmatik gereksinimlerin ve her günkü ihtiyaçlarımızın giderilmesine yönelik gündelik etkinliklerin hizmetindedir. Sarı bir trafik lambası görürüz ve yavaşlamamız gerektiğini

anlarız. Sürücüler, ambulans sireni duyduklarında yolun kenarına geçmeleri gerektiğini bilirler. Bunlar gördüğümüz ve duyduğumuz şeylerle hatırladığımız bilgilerdir, bunlara –zihinsel bir çağrışım olarak- içgüdüsel bir şekilde tepki veririz. Saf bellek (ya da süre/ 'duration'), daha az yapısal ve bilinçdışı biçimlerde ortaya çıkar (uyurken, hayal kurarken, aklımız o anki durumumuzla büsbütün ilgisiz şeyleri hatırlatan yan bağlantılar kurduğu zaman, vb.). Günlük bellek algısının görülebilir olana bağlı olması durumu, saf belleğin görsel-olmayan diğer faktörlerle ortaya çıkabilmesi durumuyla karşıtlık göstermektedir. Günlük bellek algısı, Deleuze'ün hareket-imajı gibi, rasyonel ve doğrusaldır ve 'resmi tarih'le aynı hizadadır. Diğer yandan süre(saf bellek) ise –Deleuze'ün zaman-imgesine benzer olarak- kararsız ve rasyonellik-dışıdır ve kişisel bellekle aynı çizgide yer alır (kültürlerarası sinemanın bir parçası olarak); veya Marks'ın Deleuzecü terimlerle belirttiği gibi, 'aktüel imaj'a (actual image) karşı 'virtüel imaj' (virtual image).

Öyleyse, Marks'ın temel dayanak noktası Bergsoncu'dur: bu bellek tüm duyuların içine gömülmüş durumdadır. Bu, Proust'un 'Kayıp Zamanın İzinde'sindeki, kokusu çocukluk anılarının kapısını açan meşhur çöreği anımsatmaktadır. Marks'a göre, "bellek Bergson'un tanımladığı gibi duru ve aksettiren bir havuzdan ziyade bir mayın tarlasına benzemektedir" ve [Bergson'un saf belleği] belleğin travmatik etkisini ortaya koyamamaktadır. Böylece, Marks, -potansiyel olarak daha özgürleştirici ve politik olan- kültürlerarası sinemanın bellek yapılarıyla (şok, travma, görsel-olmayan yollar, vb. ile çağrıştırılan hafızalar) daha uygun bir çizgide bulunan Proust'un 'istemsiz bellek'ini inceleme yoluna gitmiştir. Ama göreceğimiz gibi, Bergson'un bellek teorisini kendi Bergson eleştirisinin bir parçası olarak görmesiyle, Marks temelinden uzaklaşır [5]. Bergson, belleğin iki çeşide ayırmıştır; günlük(ussal) bellek ve saf bellek(süre). İlki beyinde depolanır, eylem için hizmet alanıdır; sonraki ise bilinçte yer alır. (Bergson, eğer beyinde değilse, saf belleğin nerde saklandığı konusunda muğlâktır.) Bergson, hiçbir şeyin asla unutulmadığına inanmaktadır. Saf anılar sonsuza kadar kalırlar, ama beyin –algının da yardımıyla- hafızayı sansürler ve bunların içinden anlık eylem için en gerekli olanları seçer. Günlük bellek başta gelir, çünkü daha pragmatiktir ve gündelik hayat için daha değerlidir. Saf bellek, esas karakter gibi, daha az talep edilmekte ve alakasızlık durumlarında (hayal etme gibi) veya mevcut bir eylem için yol gösterici olarak hizmet edebildiği nadir anlarda yeniden ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, David Gross'un işaret ettiği gibi, günlük bellek ve saf belleğin yanında üçüncü bir bellek türü daha vardır; Bergson üstü kapalı bir şekilde bundan söz etmesine karşın bu fikri geliştirmemiştir, yine de bu bile onun belleğin potansiyel travmatize edici etkisinin farkında olduğunu gözler önüne sermektedir. "Bergson, Proust, and the Revaluation of Memory" adlı makalesinde, Gross bu üçüncü belleği, mevcut eylem veya algıdan ayrılan 'talep üzerine gelmeyen' bağımsız anılar olarak tanımlar. Bu talep üzerine gelmemiş olan anıların hâkim olduğu bir kişi, imgelerin yoğun baskısıyla alt üst olur ve kişinin gerçeklikle baş etme becerisi engellenir (bazen kültürlerarası sinemada da görülen bir şeydir bu). Bazı nedenlerle, belki de herhangi bir pratik ya da anlık kullanıma

hizmet etmediği veya alışkanlık ve verimliliğin önemli 'iyi vatandaşlık' değerleri olarak görüldüğü bir döneme (yaklaşık olarak 1880–1910 yılları) göre fazla radikal olduğu için, Bergson bu bellek tipini daha geniş bir şekilde ele almamıştır. Aslında Gross, Bergson'un geliştirilmemiş üçüncü belleğinin, Marcel Proust tarafından 'istemsiz bellek' adı altında ele alınmış olabileceğini öne sürmektedir [6]. Her halükarda, Marks, istemsiz bellek fikrinin sinema için ilginç olanaklar sağladığına işaret etmekte oldukça haklıdır [7].

Marks, sanat ile dokunsallık arasındaki bağlantıyı ilerletmenin bir yolu olarak Walter Benjamin'in 'aura'sını ele almaktadır. Aura, bir taklit/benzetme biçimidir: özne ve nesne arasında ikonik bir benzerlik ilişkisi yerine -sembolik temsilin aksine- dizinsel bir benzerlik ilişkisini içerir. Sosyal ve kültürel anlamda, Marks, bu taklitçi temsilin Batı'nın kapitalist/endüstrileşmiş toplumlarında iyice amacından uzaklaştırılmış olduğuna dikkat çekmektedir; kapitalizmin endüstri ve ticaret adına doğayı egemenliği altına alması gibi örneğin. Ve daha genel bir anlamda, kapitalist kültürlerin, sembolik görselleştirme gibi tüketici-dostu bir tanıtım ve ilgi çekme biçimi üzerinden, nasıl "görsel duyumu bir silah gibi bilerken dokunma ve koklama gibi 'yakınsal' duyulara yabancılaştığına" dikkat çeken başka eleştirilerden de söz etmektedir [8]. Batı kapitalist kültüründe üstün tutulan görsel duyumu dokunma ve koklama duyumlarıyla dengeye getiren bu muhakeme, kitabın önermelerinin de genel itici gücünü oluşturur. Ve böyle geniş ve esaslı bir genelleme tartışmaya açık olsa bile, açıktır ki Marks savunduğu görüşlerde tek başına değildir [9]. Ama Marks, kültürlerarası sinemada sunulan kültürlerde mutlak bir görsel/görsel olmayan duyum hiyerarşisinden söz etmemektedir. Bu, daha çok, kültürlerarası sinemanın "...birkaç yüzyıllık Avrupa gözmerkezciliğine" karşı panzehir olarak (bazı durumlarda bilinçli olarak) hizmet etmesi durumudur (s.144). Marks'ın işaret ettiği gibi, çoğu kültürlerarası sinemacı, iki kültür arasında sıkışmış olmanın yanında, Batı'da doğmuş veya eğitim almıştır yahut orada yaşamaktadır ve de gözmerkezciliğin kritiğini Batılı bir entelektüel ve akademik perspektif üzerinden yapmaktadır (s.160).

Duyumların kültürel olduğu konusunda Marks'la aynı fikirde olsam da, bunları politik, ideolojik ve değerlendirici genellemeler yapmanın bir yolu olarak kullanmamak gerekir diye düşünüyorum. Neyse ki Marks, kültürlerin kaynaşması, kültürel bilgi birikiminin yayılması ve bireysel duyumların karma bir duyumsal çerçeve yaratmasıyla birlikte, Batılı olan veya olmayan kültürlerin dünyayı duyusal olarak nasıl deneyimledikleri hakkında bütünsel genellemeler yapmaktan hassas bir şekilde kaçınmaktadır (s.208-209). Bu durum, kendi ülkelerinden bir Batı ülkesine göç etmiş ve iki kültür arasında sıkışmış olan ya da Batılı-olmayan ailesel etkilerle, içinde büyüdükleri Batı kültürünü dengelemeye çalışan ikinci kuşak Batılı film üreticilerini içerdiğinden dolayı, Marks'ın kitabı için özel bir ehemmiyete sahiptir. Marks için önemli bir nokta da kültürler arasında kalmış olma durumunun, her zaman, duyusal kültürel mirasa ilişkin olarak utanmazca sevinen yahut ikirciklilik sergilemeyen çalışmalara yol açmadığıdır. Bu tür bir videoyu anlatır Marks; Guyana'da

doğmuş bir Montrealli olan Yudi Sewraj tarafından çekilen "Box of His Own" (1997), özellikle Sewraj'ın kendi kültürlerarası durumuna tanıklık etmektedir. Videonun ilk yarısında, yirmi yıllık bir yokluktan sonra Sewraj'ın Guyana'ya geri dönmesinin nedenleri açıklanır. İkinci yarıda, Sewraj Montreal'e geri döner ve oturup geçmişe yönelik gezisinin video görüntülerini izlemek için o lafta kalan 'kutu'yu inşa eder. Videonun, parlak renkler ve yiyecekler ile havanın duyumsal betimlemeleriyle dolu olan birinci kısmı (yakınsal duyular), Montreal'deki dairesinin sönük ve doğal-olmayan yapısıyla tam bir karşıtlık sergiler (uzaksal duyular).

Aynı şekilde, kültürlerarası sinemada, görünenin gerçekliği arka plandaki bir ses tarafından olumsuzlanır ya da bulanıklaştırma veya metinsel kamuflaj yoluyla okunaksız hale getirilir. Kültürlerarası sinema düzenlemesinde, aşırı pozlanmış Süper 8 veya video imgelerine ya da çamurlu görüntülere çoğu zaman net görüntülerden daha çok 'güvenilmesinin' nedeni de budur. Öyle ki, Marks'ın gösterdiği gibi, Mona Hatoum'un "Measures of Distance" (1988) adlı çalışmasında sanatçının uzaklardaki annesinin bulanık bir imgesi "temsil edilemeyen yahut edilmeyen bir yığın imge"yi çağrıştırmaktadır (s.43). 'Belirgin olmayan', 'görülemeyen' veya 'nötr' imge, mevcut imge üzerinden izleyicinin saf belleğini harekete geçirir. Bu yüzden, "Handsworth Songs" (John Akomfrah/Black Audio Film Collective, İng., 1986) adlı filmde İngiltere'ye gemiyle gelen Karayipli ailelerin görüntüleri, imgelerin görünüşte şen şakrak haliyle uyum içinde, akıllardan çıkmayacak bir müzikle birlikte sunulmaktadır. Bu durumda, Marks'ın yorumladığı şekliyle, duygudaş bir izleyici (Karayip kökenli biri örneğin), İngiliz toplumunda birinci elden ya da ailesel olarak yaşadığı ırkçılığa ilişkin kişisel belleğini imgenin açıkça 'görünen' gerçekliğine uydurmak için harekete geçecektir (Barthes'in, askeri üniforma içinde Fransız bayrağını selamlayan genç 'Zenci'nin Paris-Match'teki fotoğrafına ilişkin ünlü göstergebilimsel okumasını anımsatan bir miktar resimsel 'deşifre/decoding' yapılmıştır burada). [10]

'The Skin of The Film'de tartışılan filmlerin pek az bir kısmını görmüş olduğumu kabul etmeliyim, yine de, Marks'ın belirli film ve videolara ilişkin açıklamaları ve temel metinsel teorisi (dokunsal görsellik) son yıllarda beni en çok heyecanlandıran filmlerin birçoğu için aydınlatıcı oldu. Örneğin, birçok farklı kültürel dinamik tarafından şekillendirilen (Türkiye, Türkmenistan, Azerbaycan, Ermenistan ve Afganistan) bir Pers kültürüne sahip olan İran sineması için. Marks, bir örneğinde, Hintli-Kanadalı Shauna Beharry tarafından çekilen "Seeing is Believing" ("Görmek İnanmaktır") başlıklı bir filmi tartışmaktadır; bu filmde Beharry, "Batının görsellik üzerindeki kültürel vurgusu"ndan uzaklaşmaya çalışır. Filmde Beharry, ölmüş olan annesini fotoğraflarda göremediğini anlatır, fakat annesinin giydiği 'sari'yi (Hint kadınlarına özgü bir giysi) giydiği zaman annesinin anısı gelip onu bütünüyle sıvamaktadır (s.117). Bu, ayrıca, kadınların -goblen(gabbeh) örmenin dokunsal doğası üzerinden- kilimlerin 'kendi' belleklerine (üstlerine işlenen öykü ve fabllar ile) dönüşlerini konu edinen bir İran filmi olan Gabbeh'te de (Mohsen Makhmalbaf,

.1996) görülmektedir. Gabbeh'te, göz kamaştırıcı bir renklilikte olan el dokuması kilimler, üzerlerindeki işlemelerin temsil ettiği öyküleri hayata getirmek için berrak suyun altında kıvrılıp dalgalanırlar. Mitsel ve folklorik olan bu öyküler, bireysel değil, toplumsaldırlar.

Marks'ın bellek-objeleri tartışması sıkı sıkıya kültürlerarası sinemaya bağlı olmaktan öte birçok başka filmle de ilişkilidir. Marks'ın çalışmasını, dokunsal görsellik kavramına (görülmeyen üzerinden elde edilen bilgi) halihazırda uyumlu veya bunu genişleten birçok başka filme açık kılan şey de işte bu dokunsallık, bu duyumlara katıştırılmış bellek fikridir. Örneğin, Majid Majidi tarafından çekilen ödüllü İran filmi "Children of Paradise"de (1999) başrolde kör bir çocuk oynamaktadır ve izleyiciye çocuğun gerçekliği nasıl deneyimlediğini iletmek için olağanüstü renkler ve doğal güzellikler kullanarak vekâleten bir öznellik biçimi sunulmaktadır. Veya film boyunca görünmeyen ama yine de var olduklarını bildiğimiz neredeyse bir düzine karakterin sunulduğu "The Wind Will Carry Us" (2001) adlı filmde de dokunsal görselliğe yönelik bir eğilim vardır. Filmin yönetmeni Abbas Kiarostami bir röportajda şöyle söylemiştir: "Ben göstermeden anlatan bir sinema tipi yaratmak istiyorum" [4]. Dokunsal görselliğin özellikleri –duyusal belleği çağrıştıran duyumsal görüntüler (su, doğa gibi), duyusal aktivite durumları içindeki karakterlerin betimlemeleri (koklayan, dokunan, tat alan, vb.), yakın çekim kamera pozisyonları ve kameranın obje yüzeyleri boyunca gezdirilmesi- Andrei Tarkovsky'nin filmlerinde de yaygın biçimde görülebilmektedir. Örneğin, Tarkovsky'nin çocukluk evinin, anlatıcı Andrei'in anılarının kaynağı haline geldiği "Mirror" (1975); veya su üzerinden duyusal, dikey ve tepeden yapılan kamera çekimlerinin bulunduğu "Stalker" (1979) ve "Nostalghia" (1982).

Marks'ın tartışmasının temel meselesi, öncelikle, bedenin dış dünyayla duyumsal ve mimetik bir ilişki içinde olduğunu –yani tıpkı bellek gibi hem ussal hem duygusal olduğunu- göstermeye çalışmasıdır. O halde sinema, dış dünyanın bir parçası olarak, çok-yönlü duyumsal deneyimleri temsil edebilir (sadece görme ve duymayı değil, aynı zamanda koklama, dokunma ve tat almayı da) [11]. Aslında sinema kendi içinde ses, söz, müzik, renk, hareket, anlatı, taklit ve kolajı duygusal ve duyumsal bir üslupla birleştiren nihai sentestetik sanattır; öyle ki seyirciyi sıklıkla, duyma ve görmenin duyusal sınırlarının ötesinde düşünme ve hissetmeye yöneltir. Sinema, diğer duyuları karakterlerin eylemleri ile öykü ve sentestetik etki üzerinden elde eder (dokunsallık çağrıştıran dokular; yiyecekler, yapılar, saç stilleri, giysiler, vücut kokuları, beden hareketleri ve yakınsal duyumların diğer biçimleriyle somutlaştırılan anılar).

Kültürlerarası sinema, en az iki kültür (biri hâkim diğeri azınlık) arasındaki kesişmeleri veya egemen-olmayan kültürler arasında bulunma durumunu sergileyen ya da tek bir kültürle sınırlandırılamayan bir sinemadır ve genellikle yaşamlarını içinde doğdukları kültürlerde sürdüren kişiler tarafından üretilmektedir (s.7). Her ne kadar

"The Skin of the Film"de dil olanakları kendi başına bir 'azınlık durum'u olarak düşünülmese de, Quebec'teki (ya da Fransa'daki) bir Anglofon (İngilizce konuşan kişi) tarafından yapılan bir filmin – hele bu kişi göçmen soya mensup biri ('Allofon': Quebec'te anadili ne İngilizce ne de Fransızca olanları tanımlamak için üretilmiş bir sözcük) ise- kolayca 'kültürlerarası' olarak anlaşılabileceği söylenmektedir. İtalyan bir çiftin çocuğu ve Quebecli bir Anglofon olarak ben de kültürel bir denizde olmanın zevkini, yararlarını ve sıkıntılarını yaşamaktayım çoğu zaman. "The Skin of the Film"i okumak, göz önünde olmayan (veya çok az görünen) birinci ve ikinci kuşak Batılı azınlıkların (Doğu/Batı Avrupa, Latin Amerika, Yahudiler, vb.) ve tamamen göz önünde olan hem Batılı hem de Batılı-olmayan azınlıkların (Asyalılar, Afrikalılar, Ortadoğulular, Karayipliler, vb.) bulunduğu Kanada gibi bir ülkenin yapısı hakkında düşünürken, Kanada sinemasının büyük bir bölümünün –özellikle de son 10–15 yıldır- kültürlerarası sinemanın bir biçimi olarak değerlendirilebileceğinin farkına varmamı sağladı (birkaçının ismini sayacak olursak; Atom Egoyan, Bashar Shabib, Paul Tana, Arto Parmegian, Peter Svatek, Marilu Mallet, Nick Curcin, Michka Saäl, Tahini Rached, Demetrios Estdelacropolis, Rick Raxlen, Karim Hussain, Diego Briceno-Orduz, Mitch Davis, Helen Lee, Cheryl Sim, Mina Shum, Hunt Hoe, Eisha Marjara, Shuibo Wang, Qi Cang ve Yan Cui). Bu, "The Skin of the Film"de tartışılan Kanada film ve videolarının büyük bir kısmında da görülmektedir. Ama tabii ki yukarıda sayılan yönetmenlerin yaptığı her film, kültürlerarası sinemanın özelliklerini yansıtmak durumunda değildir. Quebec yapımı, çok-yönetmenli "Cosmos" filmi (1996, Jennifer Alleyn, Manon Briand, Marie-Julie Dallaire, André Turpin, Atto Paramagian, Denis Villeneuve), kültürlerarası sinemayla sorunlu bir uyuşmaya mükemmel bir örnektir. Film, Marks'ın kültürlerarası sinema kavrayışına açık bir şekilde uymasının yanında, birbirinden bağımsız parçalarının kendi içlerindeki ve aralarındaki kültürel deneyimleri birbirine geçirme aşamasında, dokunsal görselliğin belirtilmiş olan özelliklerinden hiçbirini sergilememektedir. Ama kitabın bazı okuyucuları –benim gibi-, dokunsal görselliği daha geniş bir film yelpazesinde ele alarak yararlanabilir ve bazı eskimiş filmleri bu yeni perspektiften değerlendirme imkânı yaratabilir. Bu tür izleyici için en dikkat çekici olanlar, dünyayla dokunsal bir temelde ilişki kuran karakterler sunan günümüz İran sineması (The Apple, The Color of Paradise, The Silence, Dance of Dust, The Wind Will Carry Us), Gürcü yönetmen Sergei Paradjanov'un sineması ve Rus yönetmenler Andrei Tarkovsky ve Alexandr Sokurov'un filmleridir. Sonuç olarak, "The Skin of the Film", sinemanın nasıl tüm duyularla (ve duyusal bellekle) ilişkili olabileceğini açıklayarak film izleyicilerinin nesillerdir bilinçdışı deneyimledikleri bir şeye somut bir biçim vermiştir.

*Bu makale, Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne D'études Cinématographiques (Sayı 1, Sıra 10, Bahar 2001, 106-109) dergisinde yayınlanan daha kısa bir kitap incelemesinin genişletilmiş halidir.

Dipnotlar:

1. Bir örnek olarak, son zamanlardaki Deleuzecü makaleler aşağıdaki çeşitli alanları içermektedirler; 1) toplumsal cinsiyet, kimlik ve maskülenlik (Iris [Sayı 23, Bahar 1997, 53-74, 109-128] dergisindeki, Jaimey Fisher'ın "Deleuze in a Ruinous Context: German Rubble-Film and Italian Neorealism" ile Colin Gardner'ın "Naturalism, Immanence and the Primordiality of Class: Deleuze's 'Impulse-image' ve "The Baroque Intriguer in Joseph Losey's The Servant" adlı makaleleri; The Brain is The Screen [ed. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 171-192] kitabında yer alan Angelo Restivo'nun "Into the Breach: Between the Movement-Image and The Time-Image" adlı makalesi); 2) feminizm ("Cyborg Alice; or Becoming-Woman in a Audiovisual World" [Iris, Sayı 23, Bahar 1997, 147-164]; Rosi Bradiotti'nin "Towards a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or, Metaphysics and Metabolism" adlı makalesi ["Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy" içinde, ed. Constantin V. Boundas ve Dorothea Olkowski, New York: Routledge, 1994]); 3) psikanaliz ("Gilles Deleuze: une vie phiosophique" içinde yer alan "Hétérogénéité -Deleuze-Lacan" [Eduardo A. Vidal]); 4) Afrika sineması ("The Roots of the Nomadic: Gilles Deleuze and the Cinema of West Africa", Dudley Andrew ["The Brain is the Screen" içinde, ed. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 215-249]).

2. David M. Lowe (1982). The History of Bourgeois Perception. Chicago: The University of Chicago Press.

3. A.g.e., 1-16.

4. David Sterritt (2000). Taste of Kiarostami. Senses of the Cinema, Sayı 9, Sept-Oct. <Online http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/kiarostami.html>

5. Örneğin, Marks, Bergson'un 'süre'sinin yönlerini tartışırken, zaman kavramı ve entelektüel değerlendirmesi içerisinde onun eksik bir kavramlaştırmasını sunmaktadır. Mesela, ona göre, Bergson'un 'duréé' kavramı, (gerçek zaman), "tarihten uzaklaştırılmış" kişisel bilinçliliğe dayanmaktadır (Walter Benjamin'den aldığı bir terimdir bu). Bununla birlikte, Bergson'un süre anlayışı tekil değildir ve aslında felsefi kariyeri boyunca (1889'dan 1932'ye) 'bireysel süre' kavramını (bellek/bilinçlilik) geliştirerek daha kapsayıcı ve birikimsel bir 'evrensel süre'ye ulaşmıştır. Bu değişimler, yaygın olarak entelektüel tarihinden etkilenmiştir. Örneğin, bireysel bilinç/bellek olarak süre, 1887'de, Bergson'un artan bir şekilde endüstrileşen ve makineleşen topluma karşı bir mücadele narası olarak görülmelidir. Öyle ki, onun süre anlayışı, bireysel terimlerle dile getirilmesine rağmen toplumla çok fazla ilgilidir.

6. David Gross (1985). Bergson, Proust, and the Revaluation of Memory. International

Philosophical Quarterly, Sayı 4, 369-380.

7. Örneğin, Marks'ın projesinin dışında -ama kültürlerarası sinemadan tamamen farklı olmayan- bir sinemada. 'İstemsiz bellek' Andrei Tarkovsky'nin üç filminde çok önemli yer tutar; Solaris, Mirror ve en çarpıcı şekilde Nostalghia'da.

8. Bahsettiği yazarlar, İngiliz eleştirmenler William Morris ve Constance Classen ("Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures", London: Routledge, 1993; "Varieties of Sensory Experience", David Howes, ed., Toronto: University of Toronto Press, 1991) ile Anthony Synnott'tur ("Puzzling Over the Senses: From Plato to Marx", Varieties of Sensory Experience içinde, Toronto: University of Toronto Press, 1991, 61-78).

9. Duyumların hiyerarşisinin, sanat biçim ve stillerinin politik ve ideolojik okumalarıyla olan ilişkisinin uzun bir tarihi vardır. Bu tarz ideolojik yönelimli sinema okumaları üzerine olan klasik makaleler, Jean-Louis Comolli'nin "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field" ve Jean-Louis Baudry'nin "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" adlı makaleleri, ki her ikisi de geniş bir şekilde derlenmişlerdir (örneğin, Bill Nichols, ed., "Movies and Methods 2", Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1985; ve Philip Rosen, ed., "Narrative, Apparatus, Ideology", New York: Columbia University Press, 1986). Bu makaleler (ve sanat tarihi ile kültürel teori üzerine olan başkaları), genellikle Ortaçağ'la başlar (duyma ve dokunmanın üstünlüğü), sonra Rönesans'taki tek-yönlü perspektifin icadına kadar insan gözünün (görmenin) üstünlüğünün izini sürer ve bunu gelişen kapitalizm ve hümanist felsefedeki ve bilimdeki inanç sistemleri üzerinden takip eder ve sonunda da Aydınlanma ve Burjuva toplumuna ulaşırlar (bunlardan sonuncusu, 'The History of Bourgeois Perception' adlı eserinde Donald M. Lowe tarafından "...on sekizinci yüzyılın üçüncü çeyreğinden yirminci yüzyılın ilk on yılına kadarki Batı Avrupa toplumu -özellikle de İngiliz ve Fransız toplumları" olarak tanımlanmıştır (17). Sinemadaki görme ve algının ideolojik okumalarıyla ilgili sonraki makalelerin sayısı burada anılamayacak kadar fazladır. Bu tarz ideolojik/kültürel okumaların ilişkili yönleri üzerine yapılan tartışmalar 1980'ler boyunca çok alıngancaydı, bunun en son noktası ise Noël Carroll'ın 'apparatus' teorisinin pozitivist eleştirisini yaptığı "Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory" (New York: Columbia University Press, 1988) adlı eseridir. Bu bilindik alandan bahsetmenin pek bir yararı yok. Bu, muhtemelen, 'The Skin of the Film'de ondan biraz bile söz edilmemesinin de nedenidir. Bununla birlikte, Marks'ın temel argümanının itici gücü - o kadar dogmatik bir biçimde olmasa da-, ideolojik belirlenimli film/sanat kuramına odaklanmış bu yaygın tartışmalarda bulunabilir. Bana göre, 'The Skin of the Film'in bu tartışmalardan kaçınması, ideolojiden çok felsefi ve kültürel dayanaklara yaptığı vurgudan dolayıdır (her ne kadar bunlar ilişkisiz olmasalar da). Ve son olarak, tartışmadaki kültür/doğa ayrımının neresinde olursanız olun, 'The Skin of the Film' onu kabul veya red etmemektedir, çünkü tartışılan filmler -değişen derecelerde de olsa- açık bir şekilde duyumların tümüyle ve belleği nasıl somutlaştırdıklarıyla ilgilidir. Kitap, sizin zımnen bahsedilmiş ideolojik itkilerden etkilenip etkilenmediğinizi pek de dikkate almayan metinsel bir eleştiri olarak işlemektedir.

10. Roland Barthes (1973). "Mythologies", çev. Annette Lavers. London: Granada Publishing, 116.

11. Marks burada, Bergson'un 'imaj'ına benzer bir terim betimlemektedir; yani beden ve zihin, algı ve bellek, maddi gerçeklik ve bilinç arasında bir buluşma noktası (Bergson'u alıntılayacak olursak "biz 'imaj' ile idealistlerin temsil dediklerinden çok daha fazlasını, belirli bir varoluşu ifade ediyoruz, ama diğer yandan realistlerin şey dedikleri şeyden pek daha azını..." ('Matter and Memory', çev. Nancy Margaret Paul ve W. Scott Paul, New York: Zone Books, 1988, 9).

Sinema Kuramına Neden Gerek Var?

Gilles Deleuze

Çev.: Ulus Baker

Sinema üstüne teorik kitapların faydasına kuşkuyla bakılması sıklıkla tekrarlanıyor (özellikle durumun hiç de iyi olmadığı günümüzde). Godard, Yeni Dalga'nın gelecekteki sinemacılarının, yazdıkları zaman aslında sinema üstüne yazmadıklarını, sinema teorisi filan yapmadıklarını, yazmanın daha o zamandan onların film yapma tarzı olduğunu hatırlatmaktan hoşlanır. Ne olursa olsun, bu hatırlatma teori denen şeyin ne olduğu konusunda pek yüksek bir anlayış sunmuyor. Çünkü teori de, yapılan, imal edilen bir şeydir, en az nesnesi kadar. Çoğu insan için felsefe yapılmayan, imal edilmeyen, önceden imal edilmiş bir gökyüzünde hazırda bulunan bir şeydir. Oysa, felsefi teori bizzat bir pratiktir, en az nesnesi kadar. Nesnesinden daha soyut değildir. O bir kavramlar pratiğidir ve girişime geçtiği başka pratikler açısından yargılanması gerekir. Bir sinema teorisi sinema "üzerine" değildir, sinemanın uyandırdığı kavramlar üstünedir ve bu kavramların bizzat kendileri başka başka pratiklere tekabül eden başka kavramlarla ilişki içindedirler; genel olarak kavramlar pratiğinin, nasıl bir nesnenin öteki nesneler karşısında hiçbir üstünlüğü yoksa, ötekiler karşısında hiçbir ayrıcalığı yoktur. Şeylerin, varlıkların, imgelerin, kavramların, binbir olay türünün yapılması hep çok sayıda pratiğin devreye girerek etkileşmesiyle olur. Sinema kuramı sinema üstüne değildir, sinemanın kendisinden daha az pratik, efektif olmayan sinema kavramları üstünedir. Sinemanın büyük yönetmenleri büyük ressamlar, büyük müzisyenler gibidirler: yaptıklarına dair en iyi konuşacak olanlar da onlardır. Ama konuşurken, başka bir şey olurlar, filozoflara ya da kuramcılara dönüşürler; teori falan istemeyen Hawks bile, kuramları aşağılamaya kalkıştığında Godard bile. Sinemanın kavramları sinemanın içinde verilmiş değildirler. Ama yine de bunlar sinemanın kavramlarıdırlar, sinema üstüne kuramlar değildirler. Artık "sinema nedir?" diye değil, "felsefe nedir?" diye sorulması gereken hep bir saat, öğle-geceyarısı bir an olduğu gibi. Sinemanın kendisi yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir; felsefenin kavramsal bir pratiği olarak bu pratiğin teorisini yapması gerekir. Çünkü ister uygulamalı (psikanaliz, dilbilim), ister usavurmalı, hiçbir teknik belirlenim sinemanın kendisinin kavramlarını oluşturmaya yeterli değildir.

(Cinéma II: L'image-temps, s. 365-6)

su çatlağını buldu...

ISBN 9944-68-024-9

KİTAP 2006

9789944680240

gıyayım